Fijałkiewicz

DUSZE Z PAPIERU

TEGOŻ AUTORA:

Połów gwiazd. — Poezyi serya pierwsza.

Rzeczy wesołe. — Nowele. Wydanie trzecie (na wyczerpaniu).

Romantyczne historye. — Nowele. Wydanie drugie (na wyczerpaniu).

W Kalejdoskopie. — Wydanie trzecie.

KORNEL MAKUSZYŃSKI

DUSZE Z PAPIERU

TOM II.





LWÓW — 1911
NAKŁADEM TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO
:: :: WARSZAWA — E. WENDE I SPÓŁKA :: ::

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

HENRYK IBSEN

»Pani zamku Östrot«, dramat w pięciu aktach.

Ibsen sam wiedział dobrze, że »Pani zamku Östrot« jest utworem bez większej wartości; przerabiał go, kiedy mu go nawet w Chrystyanii odrzucono, nie przywiązywał zaś do tego dramatu większej wagi w latach późniejszych, kiedy urósł do wielkości pisarzy europejskich. Lecz »Pani zamku Östrot« miała dla niego wartość z jednego tylko względu; dramat ten należy do szeregu tych utworów Ibsena, które mu ugruntowały bezgraniczną sławę we własnej ojczyźnie, zanim ją począł zdobywać w Europie.

Rozpatrzenie się w rodzaju utworów Ibsena robi mimowolne wrażenie, jakgdyby Ibsen dopiero wtedy przystąpił do rozpraw, które musiały zainteresować świat cały, kiedy sobie dramatami pierwszymi zapewnił pomnik w ojczyźnie, dramatami, z których wyjątki zaledwie mogą zainteresować kogo głębiej, poza Norwegią. »Pani zamku Östrot« naprzykład, z dramatów

tych rzecz jedna z najsłabszych, ciekawa tylko być może ze względu na porównanie ze sobą dwóch Ibsenów: tego, który pisał »Rosmersholm« i »Upiory«*), z tym, który był dostawcą teatralnym w młodych swych latach; albo w chęci ujrzenia, w jaki sposób zapowiada się w dziele młodzieńczem przyszły olbrzym, co w nim już było z tytanicznej mocy w chwili, kiedy się silił na zawiązanie okropnie czarnej intrygi na zamku Östrot; albo w chęci ujrzenia Ibsena, prokuratora ludzkich sumień, w roli pisarza historycznych dramatów.

Historya właśnie w »Pani zamku Östrot« była tym ujmującym czynnikiem dla ziomków Ibsena, romantyczna historya, groźna i pełna wrzawy; dla jej ech nie zważa się tam na nikłą strukturę tego młodzieńczego, omal, że skleconego dramatu. Historya ta nie obchodzi widza z poza Bergen, Chrystyanii czy Kopenhagi, i dlatego każdy widz obcy patrzy na »Panią zamku Östrot« z zaciekawieniem, lecz krytycznie i jeśli go rzecz cała nie nudzi, to dlatego tylko, że to Ibsen i że się znów tak gwałtownie... nudzić nie wypada. Przytem przyszły mistrz sceny i ten, który, jako dramaturg w Bergen, wystawił coś dwadzieścia sztuk Scribe'a, umie już, zażywszy

---

*) Patrz K. Makuszyńskiego książkę »W kalejdoskopie« (Lwów 1910). Wydanie trzecie.

sposobu starych teatralnych majstrów, tak piętrzyć efekty, że najjaskrawszy i najgwałtowniejszy zachowa na koniec, grożąc równocześnie widzowi, uwiązanemu do krzesła sznurkami intryg, że jeśli wyjdzie z teatru przed końcem sztuki, to się niczego nie dowie, bo cała straszna prawda, efekt straszliwej intrygi, wyjdzie na jaw w pięć minut przed ostatniem spuszczeniem kurtyny. Więc widz czeka spokojnie i pracuje z wysiłkiem nad rozplątaniem niesłychanych powikłań, nad rozpatrzeniem tego, które z trzech państw właściwie ma racyę, Szwecya, Dania czy Norwegia, nad rozjaśnieniem zagadki kto jest czyim synem, a kto czyim ojcem. Aż go gromem uderzy świetnie, na efekt zrobiona scena ostatnia dramatu, która w kilku słowach, starą modą, wszystko wyjaśni. Ale trzeba o jednem pamiętać: że »Pani zamku Östrot« została ukończona w pierwszych dniach 1855 roku, i że Ibsen miał wtedy lat dwadzieścia trzy...

Pani Inger Ottisdatter Römör, władczyni zamku Östrot, bohaterka dramatu, ma w sobie pozę szekspirowską, zakrój wspaniały, jakieś dalekie ślady którejś z królowych historycznych szekspirowskich tragedyi; szło Ibsenowi o to, aby ją stworzyć jak najwspanialszą, posągową, kamienną i królewską. Udała mu się tylko poza. Pani Inger pozuje, jeśli już nie na królowę, to na królewską matkę, lecz ma królewskie maniery tylko

bo pozatem robi bodaj że głupstwa, jedno po drugiem, udając dyplomatkę. Na obronę naiwności tej dyplomacyi ma pani Inger — swoją wielką i naprawdę wspaniałą miłość macierzyńską, która ją rozgrzesza; więc jeśli się z pobłażliwością dobroduszną patrzy na jej królewskie giesty, mocno nieudane, i zważać się na nie nie będzie, wyłuska się z tych obsłonek, dekorujących tę postać, dramat tak groźny, że się w nim przyszłego Ibsena natychmiast po tej grozie rozpozna i uczci.

Tragiczna bowiem jest pani Inger Römör, rzucająca swe córki na pastwę szczęściu syna; nie kocha tych córek, urodzonych z innego, koniecznego małżeństwa, bo kocha naturalnego swego syna, zrodzonego z pierwszej i ostatniej wielkiej miłości. W postępowaniu jej, w tym obłędzie macierzyńskim jest wielki, przygniatający dramat; reszta jest tylko teatrem i efektem bez wartości, pozą dramatyczną i sceniczną anegdotą, która macierzyńskiemu dramatowi przeszkadza uporczywie, nie pozwala mu się rozwinąć i zabłysnąć. To też dramat pani Inger, nieszczęśliwej, wspaniałej matki, chociaż się na pozór równorzędnie rozwija, złączony z dramatem, który się rozgrywa w duszy pani na Östrocie, pierwszej magnatki norweskiej, zatłoczony scenerą tego drugiego, traci swoją siłę, którąby mógł zabłysnąć, gdyby miał za tło całą du-

szę pani Inger, bez podziału na rzecz efektów gorszego gatunku.

Tragizm matki, chcącej ocalić za wszelką cenę syna, płacącej fatalności szczęściem trzech córek za jego szczęście, jest godny Ibsena; teatralna demoniczność pani na zamku Östrot, jest pożyczoną, tak samo jak prowadzenie akcyi intrygą, którą ktoś ciągle odkrywa po to, aby ją z radości powikłać jeszcze bardziej. Akcya dramatu jest nikła i bezsilna, popychana naprzód zawsze sztucznym sposobem, zjawieniem się jakiejś niespodzianej figury, przejęciem listu, adresowanego do przeciwnika, zdradą służącego, pomyłką, zapóźnem rozpoznaniem którejś z osób, nieznajomością nazwiska, jednem słowem tem wszystkiem, co kiedyś zachwycało audytoryum, a co dziś musi wzbudzić w widzu gwałtowną niecierpliwość.

Zresztą Ibsen, kopiujący tego rodzaju strukturę sztuki, był zbyt ciężki na rzeczy w tym stylu, jeśli można rzec w ten sposób i nie miał sprytu Scribe'a czy Sardou, którzyby zawiązali intrygę zręczniej a przecież nie tak ciemno i pewniej, tak, że trudnoby bez nich rozplątać węzły. A w »Pani zamku Östrot« działają przypadki w sposób omal, że naiwny, tak, że dość małego odchylenia, a sztuki nie można by skończyć.

Więc widz, nawet ten z 1855 roku, musiał

trochę niedowierzająco uśmiechać się od czasu do czasu i zapytać się, coby się naprzykład stało, gdyby Nils Stenson, wchodzący oknem na scenę, spotkał się z własną matką, a nie właśnie z tym, któremu było tego potrzeba, albo gdyby Nils Stenson nie był tak niemądry i nie oddawał papierów ważnych swemu wrogowi, a jeśli Nils Stenson zrobił głupstwo, to dlaczegoż nie mógłby się spostrzedz mądrzejszy od niego Olaf Skaktavl? Ibsen stara się uprawdopodobnić to wszystko, upiększa to, jak może i łata jak może, lecz naiwności »nałogowego« przypadku nic z tego nie wytłumaczy.

Najlepszym sposobem ukrywania niezgrabnych słów jest tajemniczość, a Ibsen tak celował w rozprowadzaniu jej po scenie; więc i w tym dramacie wszystko jest niesłychanie tajemnicze, wszystko z góry już groźne. W tyle sceny ktoś chodzi tajemniczo już podczas pierwszej odsłony, po scenie mrok się tuła, pod sceną jeden już trup zagradza drogę żywym, chcącym uciekać; króle i kanclerze oddziaływują na dramat z daleka, przed duńskim Don Juanem bieży trwożna wieść daleko przed nim, aby groźną atmosferę przygotować mu na scenie. Banita z ciała i kości zjawia się na scenie tajemniczo, jak duch, chociaż w chwilę potem spokojny wiedzie dyskurs; za sceną grają harfy, po scenie łazi księżyc, ten aktor wieczysty bez

emerytury; ze ścian patrzą portrety, które mają obowiązek straszenia żywych, i brania — od czasu do czasu — udziału w akcyi, jeśli ktoś na scenie monologuje, a musi się zwrócić do kogoś z przemową. Działają przysięgi, miecze, i listy, te niespożyte artykuły sceniczne, jednem słowem to wszystko, co sztuka teatralna zna tylko, a co służy do wywoływania upiornego nastroju i ma naśladować potworną, zapowiadającą nieszczęścia grozę.

Młody Ibsen nie znał jeszcze wielkiej sztuki rozsnuwania prawdziwej grozy nad przerażonym widzem, grozy nieudanej i naprawdę okropnej, którą umiał potem nad teatrem rozwiesić jak całun, pisząc »Upiory«. Więc ją udawał, naśladował, wysilał się na tworzenie niegroźnej imitacyi, robił ją zresztą tak, jak ją robili wszyscy w owym czasie.

I dlatego »Pani na Östrot« nikogo nie wzruszy, chyba jedną ostatnią sceną, ale groza tej sceny, choć jest ukoronowaniem scenicznej intrygi i choć sama dla siebie jest tylko efektem, wspaniałym, co prawda i chociaż jest pomyłką tylko, (lecz pomyłką niezmiernie tragiczną) — wyrosła przecież skąd inąd, bo z duszy pani Inger i, kończąc fabułę sceniczną, kończy równocześnie wielki dramat matczyny, który dotąd na drugim stał planie, ustępując efektom.

Smierć swego dziecka uważa pani Inger za

karę bożą, za to, że nie dokonała przeznaczonego dzieła, gdyż jej dramatem w sztuce jest dramat jej ojczyzny. Patrząc za szczęściem swego dziecka, odwróciła wzrok od Norwegii i za to musi cierpieć.

— Przeznaczeniem mojem być miało, abym podniosła wysoko znak Boga, Pana naszego w naszem państwie. Alem ja poszła moją drogą własną, dlategom tak wiele i tak długo cierpiała«.

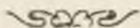
W tych słowach są dzieje pani na zamku Östrot.

W tych słowach błysnęła równocześnie surowa twarz przyszłego Ibsena, który później, kiedyś, starzec zacięty, będzie ścigał każdą duszę ludzką za wielką wedle jego prawodawstwa winę: jeśli człowiek zapragnie być czem innem, niż być ma. Tem też stara się młodzieńczy Ibsen wytłumaczyć, dlaczego tak ciężko ukarał Inger Römör i tak bardzo nielitościwie, że jej kazał przez jej własne usta wydać polecenie zamordowania syna i własną jej intrygą doprowadzić córkę ostatnią do zguby.

Córka pani na Östrot jest zjawiskiem pięknem. Ma w sobie przedziwny urok kobiecy i duszę, tak miękko namalowaną, tak śliczną, że tylko wielki poeta mógł na świat wywieść takiego człowieka. Elina Gyldenlöwe, stojąca w dali od intryg fabuły, lub biernie tylko na

nie oddziaływująca, odosobniona jakby umyślnie, fatalną biernością swoją tylko związana z dramatem, użyta tylko za narzędzie kary, jej matkę karzącą — zapowiada ten długi szereg kobiet ibsenowskich, dziwnych i tajemniczych, pokutujących za winy, wznoszących się ku piedestałom przez oczyszczanie się w ciężkiej, bezlitosnej pokucie, tęskniących za tem, »co jest z drugiej strony morza« i z drugiej strony życia, tonących w miłości.

»...Kocham cię — mówi Elina Gyldenlöve — bo każde twoje spojrzenie jest jak rozkaz króla, które nakazuje miłość...«



GABRYEL D'ANNUNZIO

»Gioconda«, sztuka w czterech aktach.

Rzeźbiarz Lucio Setalla chciał skończyć samobójstwem; nie miał siły do wytrwania w dziwnym stosunku; żona Sylvia kochała go całą siłą dobrej duszy, a model jego, Gioconda Danti rzuciła mu swoją miłość do stóp jak bogu, fanatyczne umiłowanie jego, jego duszy skrzydlatej, niezwykłe i ogromne. Setalla nie zabił się na miejscu; Sylvia razem ze śmiercią przesiedziała wiele nocy u nóg jego i dobra jej dusza dokonała tego, że Lucio jakby przejrzał: »błogosławiony niech będzie wieczór ten i ta godzina, w której mnie w dom ten przyniesiono umierającego, w dom mąk twoich i dom twojej wiary. Biorę życie z rąk twoich pięknych«. (Sylwia ma ręce przecudne). Gioconda daje znak życia. Pisze list do Lucia. Co dnia w jego pracowni czeka, wpatrzona w posąg, sama go nakrywa mokremi chustami, aby go mógł kończyć Lucio każdej chwili, kiedy wróci. W nim się

targnęła chora dusza, której ciążyła dobroć anielska Sylwii. Uczuł nad sobą niepokonaną przemoc Giocondy, mającą w sobie tajemnicę która umie duszę jego ubezwładnić. Lucio jest »jak człowiek chory, który zasnął po lekarstwie, a zbudziwszy się, znachodzi w łożu swojem rozpacz tę samą, która przedtem była«. On wróci do Giocondy, bo wie, że jeśli on nie wróci, ona pójdzie za nim wszędzie, ona zaklęta w ten marmur, w który on tchnął najgorętszy płomień swojej duszy. Lecz Sylwia nie po to go wydarła śmierci, aby jej umarł po raz drugi. W chwili rozpaczliwej postanawia spojrzeć w oczy Giocondzie i zgasić ich szatański błysk. Czeka na nią w pracowni męża; zacisnęła usta, gotowa do straszliwego skoku — dobra Sylwia. Weszła Gioconda cicho, pewnie, jak do swego domu. Rozpoczyna się rozpaczliwa walka: Sylwii, duszy pięknej i równej i Giocondy, »której najlżejsze poruszenie ciała burzy harmonię i w tejże samej chwili stwarza nową, jeszcze doskonalszą«. Gioconda mówi cicho; ona wie, że »Sylwii miłość krzyczy jak tonąca«, więc sama jest spokojna.

»Tutaj nie dom« mówi Sylwia, — »cnoty domowe nie założyły tu świątyni. Tu jest miejsce stojące poza wszystkiemi przykazaniami i prawami. Tutaj rzeźbiarz tworzy swe posągi«. Sylwia przerażona siłą słów Giocondy — upada,

szuka ratunku, tonąc i spostrzega kłamstwo... Kłamie wśród dreszczu, że tu, na to miejsce przysłał ją on, artysta Lucio, aby wypędziła Giocondę, model niepotrzebny. W Giocondę uderza grom; rzuciła się w niej dusza jak pod strasznem uderzeniem. Taka dusza się mści. Jednym skokiem jest przy posągu, który w spiżowych piersiach ma jej duszę i rzuca go aby się roztrzaskał. A posąg padł na prześliczne ręce Sylwii i zmiażdżył je, dobre ręce, które chciały posąg ocalić. Wszedł Lucio, aby ujrzeć Giocondę a ujrzał Sylwię wśród krwi, patrzącą zaszłymi mgłą oczyma, czy posąg ocalał.

Tragedya skończona, a czekająca końca. Lucio wrócił do Giocondy. Sylwia nad morzem marzy wśród łez o pięknych rękach swoich i wpada w szał płaczu, kiedy dziecko jej i Lucia, pyta jej zdumione: »Perchè non mi prendi? — Czemu mnie nie obejmiesz?

Tło, na którem d'Annunzio rozsnuł swoją tragedyę, jak z streszczenia nawet wysnuć można, jest do pewnego stopnia banalne, aby z rewerencyi dla znakomitego poety nie powiedzieć, że jest zupełnie banalne. Nie o osoby już chodzi, które się włóczą od lat wielu z godłem krzyczącem sztuki czystej z powieści do dramatu i z dramatu do powieści, lecz o dramatyczny problem, który niestety nie wyrósł poza szerokość piersi bohaterów tragedyi d'Annunzia.

W typie takiego prometeusza sztuki, jakim jest Lucio Settala, jest ta tylko zmiana, że mu skrzydeł jego rwących się (poetyckim zwyczajem) do szerokich lotów, nie pętają ręce świętokradzkie, lecz czyste i dobre ręce żony. Mniej w tem jest zblakłego demonizmu, a więcej poezyi, lecz niestety niema jeszcze tragedyi. Nazwana pięknie za da Vincim Gioconda Dianti jest za lichą figurą i za słabą, aby wyrosłe z podłoża jej duszy nieszczęście dwojga ludzi mogło wyolbrzymieć i spotężnieć i być nie nieszczęściem, dość zwyczajnem, komedyowem nieszczęściem, lecz tragedyą, silną i piękną. Słowa Giocondy, padają z jej ust jak róże, lecz blade i anemiczne, nie purpurowe krwią i zabijające zapachem, słowa piękne i bardzo piękne, które mają na celu przystrojenie wyszarzanego problemu tragicznych historyi o artyście, który ma żonę i kochankę, i któremu trochę z tem niewygodnie.

W zamiarze artystycznym d'Annunzia miała być scena spotkania tych dwóch kobiet chwilą, w której cięciwa na łuku aż jęczy w strasznliwem napięciu, a jest ona tylko najdłuższą sceną i ma w sobie najwięcej błędów, których nie wolno robić dramaturgowi.

D'Annunzio znalazł się wobec zadania przykro trudnego. Chciał doprowadzić do efektownej katastrofy, sceny niemiłej, zmiażdżenia rąk Sylwii Settali. Że się tym pomysłem (pięknym tylko

w książce), bardzo przejął, to rzecz widoczna z każdego słowa o tych rękach, a choćby nawet z niewinnej dedykacyi tragedyi, poświęconej »Duse z pięknemi rękoma«, więc chciał go uzyskać koniecznie.

Stanęła jednak temu na przeszkodzie charakterystyka Giocondy, która w scenaryuszu poety efektownie ma strącić posąg na ręce Sylwii, Gioconda, ta, o której słyszymy wciąż przez dwa akty, której niema na scenie, a przecież zawisła nad sceną jak sęp i zatacza łuki ciche nad głowami Lucia i Sylwii, ta Gioconda, która przychodziła nocami do pracowni artysty, aby nie dać zginąć najpiękniejszemu dziełu jego, ta mimo słów lotnych, trzeźwa i mimo płomiennych wykrzykników, bezkrwista, taka Gioconda, nie mogła przecież uczynić tego, co jej uczynić kazał d'Annunzio dla efektu.

Nie niszczymy tak łatwo tego, co kochamy do obłędu, tem bardziej, jeśli przy tym obłędzie zdobywamy się na chwilę bardzo zdrowego rozsądu. Z jednej więc strony nic Giocondy nie zmuszało do uczynienia tego, co uczyniła, bo choćby nawet skłamana historya o wypędzeniu jej, była prawdą, miłość jej (wedle relacyi poety z dwóch aktów pierwszych, wedle słów jej własnych) była miłością nieskończoną dzieła i twórcy przez dzieło, tak, że nie mogła urodzić z siebie zwyczajnego, kobiecego pomysłu zemsty,

aby zniszczyć dzieło i ukarać tem twórcę. To nie jest demoniczne, to jest atak najpospolitszej histeryi.

A z drugiej strony ukazuje się miejsce, nie wytrzymujące krytyki. Za trzeźwa jest Gioconda a miłość objęła całą jej duszę, i choć płomieniem ma być, płonie spokojnie, jak ogień w wielkim artyście. Ma przed sobą kobietę, o której wie, że wszystko gotowa uczynić, żeby ją, złego ducha męża pokonać; może się więc spodziewać albo skoku lwicy, albo napadu drogą wężową. I uległa pierwszemu, ogromnie niezręcznemu kłamstwu, skomponowanemu w rozpaczy, w braku broni innej. Ulega czemprędzej, i biegnie zrzucać posąg, aby poety nie pozbawić bolesnego efektu.

Bolesnego efektu, powtarzam, bo tragicznym on nie jest, a jednak miałby przynajmniej jego pozory, gdyby kończył sztukę, gdyby poeta nie pokazywał nam potem przez cały akt czwarty kalectwa.

Kwestya tego czwartego aktu nierozstrzygnięta; jaki ma cel akt czwarty »Giocondy«, jaki jest jego stosunek do tragedyi? Jest to poetycki dodatek, aby według słów tłumaczki »mogły się otworzyć upusty« (!) łzawego liryzmu. I jeszcze jedno. D'Annunzio jakby się przeraził pięknego zakończenia aktu trzeciego, jakby mu się zanadto pospolitem wydało to zakończenie

ukoronowane tryumfem duszy dobrej. To było trochę za... burżuazyjne dla nowożytnego dramaturga, więc w czwartym akcie oznajmił widzowi, że to, co się stało w akcie trzecim już się odstało, bo tryumf Sylwii był chwilowy, bo w rzeczywistości zwyciężyła Gioconda, piękny model, twór bezkrwisty, upozowany na duszę duszy wielkiego artysty, kobieta bez pięknych rąk, bez miękkich rąk, bez dobrych rąk, lecz z namiętnemi ustami, sama nie demoniczna, lecz w demonicznym kostyumie.

Postaciom tym, banalnym z urodzenia, dobrze jest jednak w atmosferze poezyi d'Annunzia. W słowie d'Annunzia jest przepych, jemu właściwy, gorący, żywy przepych słowa, który w dyalogu zwyczajnym dwóch przyjaciół mieni się całą skalą blasków. To najpiękniejsze miejsca poetyckie w tragedyi, te w których Lucio mówi o marmurach, prześliczne słowa o tem, kiedy »na widok Giocondy góry marmuru drżały pragnieniem piękna«, i te, którymi Cosimo Dalbo pragnie odmalować wspomnienie orgii światła, kiedy się Nil staje rzeką topazów, »miro gurge«, kiedy kobiety są w tem świetle jak pieśń »distinte e di fulgore e d'arte«.

D'Annunzio przytłacza pięknością słowa, rafinowaną pięknością, która przedziwnie stroi jego bohaterów, co więcej, która rodzi postacie. Sirenetta, mówiąca wierszami, zabłąkana w sztuce,

postać zupełnie bez wyraźnego przeznaczenia, stworzona została tylko mocą poetyckiego słowa, aby prześlicznem rozprawianiem o niczem, które mimo to jest piękne, wypełniała czas trwania czwartego aktu. Bo ten akt został po za wszystkiem napisany dla jednego chyba aforyzmu: Beata została Sylwii, dziecko zostało matce, dziecko osłodzi dobrej matce mękę ran.

Jeśli jednak zakończenie aktu trzeciego, silne gdy o dalszym ciągu zapomnimy, zdawało się poecie zbyt burżuazyjnem, powinien był równocześnie czuć w całym akcie czwartym przedsmak melodramatu, od którego tylko odgradzała go poezya słowa.

»Pochodnia pod korcem« tragedya w czterech aktach.

Największą radość na włoskiej premierze »Pochodni pod korcem« miał chyba nikt inny tylko — Cezar Lombroso; tak sobie autor »Sławy« wziął do serca teorye o urodzonych zbrodniarzach, że zaludnia nimi sceny jak kryminały, morduje jak apasz, a troską jego wynalazczą zdaje się być skonstruowanie nowego morderczego narzędzia, albo nowy trucicielski preparat. Szlachetny hrabia de Monte-Christo, nie mógłby być tragicznym klientem d'Annunzia — przyzwyczaił bowiem organizm do trucizn.

D'Annunzio, autor dramatyczny — nabrał morderczych manier i w tym kierunku doszedł do doskonałości, zacząwszy od rzeźnickiego procederu z obcinaniem pięknych rąk w »Giocondzie«; »Pochodnia pod korcem« ocieka krwią, tragedya zaś ostatnia, udekorowany przez króla »Okręt« pływa po oceanie krwi, jak po morzu Czerwonem, i wygląda jak zadżumiony okręt,

służący do przewożenia trupów. Święte słowa powiedział o autorze »Okrętu« fejletonista »Times'a«: W bajce zwierzęta udają ludzi, — u d'Annunzia ludzie udają zwierzęta...

Katowska mania stała się u tego najlepszego dziś mistrza włoskiego słowa, jedynym środkiem, służącym do pobudzenia audytoryum; radykalniejszym byłby pożar teatru albo wyprowadzenie na scenę stada niedźwiedzi; na razie zrzucił autor... »Snu wiosennego poranka« ciężki posąg na ręce Setalli i zmienił je »w krwawą bezkształtną masę«, — w »Córce Joria« popalił na odmianę jedną parę rąk, — w »Pochodni pod korcem« jednej niewieście roztrzaskał głowę wiekiem skrzyni, jedną zamordować kazał mężowi, nasypał do lekarstw trucizny, bohaterce kazał zginąć od ukąszenia kilku żmij przez wsadzenie dobrowolne rąk do worka, w którym żmije ukryte, na dodatek zaś, aby przecież ktoś prócz suflera został żywy — poranił tylko kamieniami do krwi biednego ojca wyrodnej córki. Łaską dla najmłodszego w tragedyi jest śmierć naturalna, która go w czwartym akcie męczy gdzieś za kulisami. W »Okręcie« na odmianę dzieją się rzeczy, od których autorowi tragedyi powinny stanąć włosy na głowie, gdyby miał włosy...

Brutalność przechodzi granice; piętrzenie grubych efektów, odpowiednich dla histryonów

rzymskich, dokonywane nielitościwie, zrobi niewątpliwie swoje i wywoła wrażenie, lecz podobne temu, którego się doznaje w prosektoryum: odrażające, tem zaś bardziej, że takie a nie inne wrażenie jest widocznym celem autora, że do niego nie zmierza, nie znając dróg do wywołania innego. Nieumiarkowane pastwienie się nad widzem ma być całem zwycięstwem autora; można je odnieść aż bez takiego rozlewu krwi i rozdzielić ją bezpiecznie na kilka tragedyi; starczy na każdą, aby się stała nieznośną, niepoetyczną, bez najsłabiej nawet zaznaczonych cech artystycznych.

Zajęcie się d'Annunzia gromadzeniem krwawych efektów jest tak silne, że tok akcyi dramatycznej zostawiony jest na łaskę boską, autor bowiem biega po scenie jak lew po puszczy szukający kogoby pożarł; nienaturalny ubytek którejś z osób działających posuwa tę akcyę o krok jeden, rozwiązanie zaś jej jest konieczne w chwili, kiedy ostatnia z nich gotuje się do odejścia na wieczność via Rzym. Historyi takiej potrzebna jest odpowiednia »tragiczna« dekoracya i tragiczny nastrój. Bengalskie światło z za kulisy, wieczna lampka w grobowej kaplicy i walące się, podparte belkami »świetne kiedyś« mury spełniają rolę swoją znakomicie.

Gdyby d'Annunzio nie miał takiej bajecznej swobody pióra i takiej pysznej namiętności stylu,

jaką ma, byłyby jego tragedye, niemal wszystkie, widowiskiem równie dobrem jak walka byków, cyrkowem, efektownem przedstawieniem męczeństwa pierwszych chrześcijan lub czemś w tym rodzaju, na co się patrzy z dreszczem, bo go trudno nie uczuwać; dreszcze takie są na widzu wymuszone gwałtownym sposobem i brutalnym. Południowy temperament, który zdaje się być reżyserem tych tragedyi, zbytnio d'Annunzia nie tłumaczy; kardynałów ani senatorów rzymskich w rodzie swoim d'Annunzio... mieć nie mógł. Jest to zmanierowane efekciarstwo, takie dobre jak każde inne, co więcej, efekciarstwo z rozczulająco sentymentalnym podkładem. Duse ma jak wiadomo prześliczne ręce cóż więc za efekt wspaniały, kiedy Duse-Setalla musi je schować w rękawy, bo jej zostały odcięte, albo wyciągnąć je ku widzom, aby pokazać, jak strasznie pastwiły się nad niemi błotne żmije! Potem d'Annunzio pisze na pierwszej karcie książkowego wydania: »Duse — z pięknemi rękoma — poświęcam«. Czyli — cała twórczość d'Annunzia jest... w rękach Eleonory Duse.

Wspaniała pisarska zręczność d'Annunzia pozwala mu zasnuć scenę mgłą, potrzebną do wywołania nastroju i stworzenia atmosfery, aby, jak można tylko, ukryć brutalność nieokiełznaną, szalejącą na scenie. Z wprawą doskonałego pi

sarza zapowiada d'Annunzio grozę, zanim dojdzie do krwawego szału i mordowania ludzi, już nie bladych ale zielonych z trwogi i przeczuć, już nie wijących się w bólu, ale odrazu skamieniałych, jak ta czcigodna babka z »Pochodni pod korcem«. Pierwsze sceny tragedyi mają już w sobie efekt grozy; nastrój przed burzą, ludzie smutni i smętni, dekoracye romantyczne, (aktorzy dławią się słowami, bo to — tragedya), maeterlinckowskie przeczucia czają się u kulis; bardzo dobrze; to wszystko zrobione zręcznie, z wprawą, obliczone ściśle, efekt w amfiteatrze zapewniony. Lecz stąd zaczyna się litania za umarłych, modlitwa za konających i za tych, którzy umrą dopiero w akcie czwartym. Znający d'Annunzia snują od tego miejsca domysły, jakich też środków przeczyszczających na zatwardziałość zbrodni użyje d'Annunzio; czy tych, które już były w »Troillusie i Kresydzie«, czy najnowszych środków wybuchowych, czy sensacyjnie skombinowanych.

Żmije?!

Aaa! Tego jeszcze nie było... Kleopatra użyła żmii bez efektu. Szpilka do włosów w kształcie sztyletu, znaleziona przy trupie? Pomysłowe! Tego również jeszcze nie było. Dantejskie pomysły...

Te jady wężowe ukryte są w symbolu, jak żmije w skórzanym worku Wężownika z tra-

gedyi. Po przenośnię poszedł d'Annunzio aż do Pisma św.; »Pochodnia pod korcem«, ukryta tam przez duszę szlachetną, podniesiona w chwili odpowiedniej, będzie tem krwawem światłem, która rozwydrzonej zbrodni wypali oczy, okaże całą jej ohydę, zmusi do padnięcia na twarz; pochodnią tą jest tajemnicze przeczucie, które szlachetna dusza, brodząca po grzązkiem bagnie, nosi w sobie. Szlachetna ta dusza samem patrzeniem w oczy zmusza zbrodniarzy do wyznania. Niech teraz wszystko spłonie! Niech walący się, wspaniały dawniej gmach szlachetności dusz i rodu, spłonie, zapalony ogniem tej pochodni, pod korcem ukrytej, w głębi duszy, pod korcem własnego bolu i własnej męki.

Teraz ma nadejść chwila zemsty: córka ma pomścić zbrodnię, dokonaną na »symbolicznej matce«, która zabrała ze sobą do grobu to, co było pięknego w walącym się gmachu i spróchniałym rodzie. Lecz zamiast tego, rodzi się rzecz niespodziana; fatum, uwiązane przez d'Annunzia do powały nad sceną, czyni swoje. Zemsty dokonuje kto inny, a ta, która życie własne dała za zemstę, kona, chociaż żyje jeszcze w chwili, kiedy ponuro, ze złowrogim szelestem spada kurtyna, która, — jako żywo! — powinna być czarna...

Głównym sprawcą grozy w tej tragedy jest fatalność, która wszystko miażdży; lecz fatalność

w »Pochodni pod korcem« nietylko ma rękę katowską, lecz z innego jeszcze powodu jest smutna beznadziejnie.

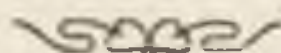
D'Annunzio zatrwożył się o potężne kiedyś pnie włoskich wielkich rodów; przyszedł do przekonania, że fatum nad nimi zawisło. Zamki mają pokrzywione mury, panowie Anversy mają pokrzywione kręgosłupy; mordują żony i żenią się z kobietami, które zamiatały ulice. I oto dzieci tych panów muszą wedle ustalonego fatalistycznego repertuaru cierpieć za winy niepopełnione, — giną przeto przedstawiciele rodu po... sztylecie i po kądzieli, aby ślad nawet nie pozostał po tych, co mają w murach ukryte skarby z przeszłości i nie chcą ich dobyć ze skąpstwa, aby mury naprawić.

W tejże chwili stanął autor »Niewinnego« w pozie Ibsena, tylko że Ibsen w pozie tej — poważniej wyglądał. Usiłowanie wywołania grozy w tragedyi d'Annunzia jest i wskutek przekroczenia granicy w brutalności scenicznych przykładów i obrazowań, i wskutek gromadzenia szpitalnych demonstracyi, przesadzonych dla... przestrachu, — tylko nieudolną imitacyą tej potęgi grozy, którą trwoży Oswald Alving z »Upiorów«.

Taniec szkieletów, ułożony przez autora »Pochodni pod korcem«, tragicznej grozy nie budzi i nikogo nie przygniecie, choć przyprawi o zdenerwowanie.

Rzecz ciekawa, lecz tej tragedyi d'Annunzia brakło poetyckiego barwika, który jest u niego zawsze tem, czem róż dla powiędłej twarzy niewieściej. Silenie się na wywołanie efektu za każdą cenę, jakikolwiek byłby ten efekt, nie pozwolił autorowi nawet na rozwinięcie tej całej wspaniałości słowa, którą zawsze odurza, na ukazanie porywającego tętna dyalogu i siły poetyckiego obrazowania.

Jest wiele napuszystości i koturnowego patosu, niema nic prawie pięknego; czasem w ustępie jakimś kobieta prześlicznie się modli, lub dwoje dzieci szczebioce do siebie słowami, które są piękne. Takich ustępów jest mało i zgniotły je skombinowane z mozołem efekty, jak fatum zgniotło d'Annunzia tragedyę...



GERHART HAUPTMANN

»Samotni«, dramat w pięciu aktach.

Trzeci z rzędu utwór Hauptmanna. Przejęty do głębi Ibsenem, »Rosmersholmem« szczególnie, ujrzawszy Hermana Bahra sztukę pod napisem: »Nowi ludzie« — »Neue Menschen« — napisał dramat nazwany »Ludzie samotni« — »Einsame Menschen«. Przyszły wielki poeta mozoli się nad nowym swoim dramatem, pierwszym, który się na wielkiej ukazał scenie; opracowuje go z niesłychaną pilnością, układa jak najmisterniej kółka w tej wielkiej maszynie, ciężko dyszącej; gromadzi drobiazgi i szczególiki, starając się nadać każdemu »wielkie« znaczenie; nie może się wydostać z pod ciążącego nad nim mocno wpływu Ibsena, więc się mozoli, aby zatrzeć ślady tego wpływu i mozoli się nadaremnie; sili się na ogromny pomysł i daje tylko... dalszy ciąg swojej sztuki poprzedniej; robi wszystko, aby zaimponować zimnym spokojem, ibsenowską posągowością wobec dra-

matu swego bohatera i zdradza zdenerwowanie, wymknęły mu się z rąk cugle i dramat błądzi często po manowcach; z bohatera swego chce uczynić wielkość, pełną dostojności wielkiego twórcy, który się modli o samotność i czyni z niego figurę mizerną, zdenerwowanego domowymi sprawami człowieka, na którego można patrzeć nawet wesoło. Z Prometeusza został pozer i kandydat na kabotyna. Oto są jego dzieje:

Nazywa się doktor Jan Vockerat. Pisze dzieło naukowe i właśnie »załatwia się« z Dubois-Reymondem. Uczony ten jednakże może być spokojny, doktor Vockerat bowiem nie jest groźny z tego, co mówi — jak żak bowiem rozprawia o swojem dziele, chwaląc się, że samych źródeł jest dwanaście stron! Może zresztą być, że pisze dzieło kapitalne, tyle bowiem robi o nie hałasu, lecz mu trzeba wierzyć tylko na słowo, za poręką tak poważnego człowieka, jak Hauptmann. Vockerat jest to »nowy człowiek«, rewolucyonista w stosunku do otoczenia, któremu musi imponować, chociażby tem, że ponawieszał po ścianach mnóstwo groźnych portretów, na pierwszem zaś miejscu Darwina i Haeckla, mistrza i nauczyciela. Człowiek ten, wielkie dzieło piszący, czuje się samotny wśród tych, którzy go otaczają; dusi go ich atmosfera mieszczańska, gniecie go ciasnota przesądów, dławi

go ich moralność, z której on, nowy człowiek, wyrósł, jak się ze starego ubrania wyrasta. Rzuca nim tedy po scenie niepokój, zdenerwowanie, niechęć i wstręt; to wszystko miało być bolem, wielkim bolem tęsknoty za kimś, co go potrafi zrozumieć i odczuć pragnienia duszy, równie, jak on samotnej, lecz wszystko to niema pięknej twarzy bolu, ma tylko grymas takiego zdenerwowania, które się w Niemczech od tylu lat leczy metodą zacnego księdza Kneippa. Nie może jednak metodą Kneippa leczyć się człowiek, którego uczył — sam Haeckel i który, ujrzawszy na berlińskiej scenie Jana Rosmera, zapragnął stać się — Janem Rosmerem i zatęsknił za Rebeką West z »Rosmersholmu«. Rzecz prosta.

No i zjawia się — Rebeka West, tylko w kieszonkowem wydaniu; zjawia się panna Anna Mahr, studentka z Zurychu. Zjawia się przypadkowo, o co jednakże mniejsza. Spojrzeli sobie w oczy i znaleźli się; będą teraz marzyć wspólnie o tem wyzwoleniu, o stworzeniu wolnego, anielskiego uczucia, cudownej przyjaźni brata i siostry, wolnej od współdziałania zmysłów, będą szukali jednem słowem tego stanu poetyckiego anielstwa, o którem się mówi w miłosnych bajkach, w krótkich wierszykach, w pamiętnikach powiędłych panien i które się stało banalnem kłamstwem, do znudzenia banalnem,

które sobie mówią zawsze anielscy kochankowie u drzwi — sypialni.

Jan Vockerat i Anna Mahr podnoszą nawzajem swe dusze; w jaki to czynią sposób, niewiadomo, — mówią o tem bowiem tylko za sceną, na scenie zaś mówią — o grze fortepianowej. Raz jeden się zeszli tylko na dyskurs dłuższy o anielskiej przyjaźni. Na scenie mrok zupełny, a on mówi: »...przeczuwam stan taki, który będzie istniał kiedyś, w przyszłości. Wtedy na pierwszem miejscu będzie natura nie zwierzęca, lecz ludzka... Podstawą tą, na której wyrośnie miłość nierozerwalna i wspaniała, jak gmach cudowny, jest przyjaźń. A jednak ja przeczuwam coś jeszcze innego, coś, co jest jeszcze wyższe, jeszcze wspanialsze, jeszcze więcej wolne!...«

Zrozumiały się te dwie dusze samotne, bytujące wśród swych świetlistych wizyi, jak na słonecznej wyspie na morzu szarzyzny, fałszywych pojęć, konwencyonalnych przesądów burżuazyjnych. Wszyscy są przeciw nim, a z nimi tylko jeden człowiek — Gerhart Hauptmann. Ten pragnie widocznie, aby dla tych dwojga ludzi zdobyć miłość czy sympatyę widza, przekonać go, że jest możliwa nawet w najgłupszem środowisku przyjaźń czysta i bezinteresowna, taka właśnie, o jakiej marzą jego bohaterowie. Stara się ich wywyższyć, oświetlić, opro-

mienić, uczynić wspaniałymi apostołami tej idei, każe jednemu z nich ponieść męczeństwo, drugiemu zapewne cierpieć bez miary. I nadaremno. Nikt w to uwierzyć nie chce...

Oddanie się Vockerata marzeniu o tym idealnym stosunku braterskim, o czystej przyjaźni miłosnej względem Anny Mahr, zburzyło całe jego szczęście domowe; powaliło z nóg żonę, kochającą go ze wszystkich sił; postawiło we wrogim stosunku do rodziców, zobojętniło dla dziecka, zniweczylo przyjaźń z malarzem Braunem. Vockerat został samotny, on i jego idea. Bohater Hauptmanna toczy walkę ze wszystkimi. Czy jak Jan Rosmer? Och, bynajmniej! Z Rosmerem ma tylko tyle wspólnego, że obaj... mają na imię Jan, co stanowczo za mało do pozy na miarę Rosmera z Ibsena. Walka Jana Vockerata nie jest tą straszną walką na śmierć i życie o rzeczy najcenniejsze, bo o czystość ideałów, jest bez dłuższych określeń pasyą zdenerwowanego indywiduum, opryskliwem, brutalnem rzucaniem się na bezsilnego wroga. Bo któż jest »wrogiem« Vockerata: żona, kobieta z duszą piękną, chociaż nie orlą, ojciec, typ doskonały męskiej, prawej duszy, matka, kochająca go do szaleństwa i przyjaciel, mówiący prawdę rezoner? Prawda, że ci ludzie są przykrzy, że nawet ich miłość, chociaż nieskończona, jest tego rodzaju, że może doprowadzić do roz-

paczy, lecz nie są aż tak potworni, żeby z nimi walczyć, aż ostateczną bronią.

Vockerat musi wygłaszać frazesy, więc szuka do tego sposobności, ale Vockerat, który krzyczy jak opętany tragicznymi frazesami, kiedy mu żona przerwała pracę na chwilę, że go męczą, że to tylko filistry potrafią, że już niema niczego na świecie, coby kochać warto, — jest naiwny, albo głupi. Głupim być nie może, bo mu Hauptmann kazał pognębić wszystkie naukowe powagi z Dubois-Reymondem na czele, jest przeto tylko naiwny i to przykro naiwny; a jeśli jest naiwny, w takim razie niema potrzeby traktowania go jako męczennika wzniosłych ideałów, bo do nich nie dorósł mimo żywej i szczerej protekcyi Hauptmanna; traktujemy go tedy jako mimowolnego pozera na większą skalę, z którego się śmiać jawnie nie można, bo czynił szczerze, z którego jednakże śmiać się można w duchu, bo jest duchowym niedołęgą.

Miałoby się dla niego litość, gdyby był kaleką na duszy, lecz temu przeczy własna jego chełpliwość i widoczne upodobanie w słuchaniu pochlebstw; gdyby przez gąszcze frazesów górnych i pięknych, których tyle gada Jan Vockerat, można było głębiej spojrzeć w tę niedowarzoną duszę, — możeby się ukazało, że cała jego męka, o której on mówi, że pochodzi z nie-

zrozumienia jego wspaniałych lotów, pochodzi stąd, że otoczenie, poczciwe, lecz ograniczone, nie jest zdolne do pochlebstw, jemu potrzebnych. Jemu nie wystarcza bezgraniczna miłość rodziny jemu potrzeba bezgranicznych uwielbień. Porwał się jak oparzony, kiedy przyjaciel nazwał jego naukową robotę głupstwem i nie mógł zrozumieć, jak to się dzieje, że aż dwanaście stron, podających tytuły »naukowych źródeł«, nikomu w jego domu nie imponuje. Jan Vockerat to jednak kabotyn.

Bohater Hauptmanna ma jedną zaletę: jest konsekwentnym w walce z duszącem go małomieszczaństwem otoczenia i dla zwycięstwa w tej walce wszystko poświęca. Dobrze! Rys jest bardzo piękny i zalatuje jakiem takiem bohaterstwem; poświęcenie to wywyższa w oczach widza ideał Vockerata: braterską miłość, czystą i świętą. Wierzymy Vockeratowi, że jej pragnie szczerze, wierzymy dlatego, że wszystko jej poświęcił; nie mamy najmniejszego prawa do podejrzeń, że ten szczytny ideał jest zamaskowanem, zwyczajnem wiarołomstwem; Hauptmann stara się wszystkiemi siłami wmówić w nas, że bohater jego czyni rzecz szlachetną, że umęczony jest naprawdę, że stargany bolem osamotnienia, przepojony jadem czarnej rzeczywistości musi czynić to, co czyni, (albo, ściślej mówiąc: musi mówić to, co mówi, gdyż Vockerat

niestety niczego nie uczyni, tylko wchodzi, gada i wychodzi...), że podejrzenia rodziny Vockerata upatrujące wiarołomną miłość zmysłową tam, gdzie się tylko dusze miłują, są zbrodnią wobec tych dusz.

Cóż z tego, kiedy nieopatrzny bohater, lekkomyślny apostoł przyjaźni dusz, niespokojny i niezdecydowany, mimowoli strzela z armaty we własny gmach, z takim wzniesiony trudem.

— To nieprawda, — mówi do ojca, — że kto spojrzał na kobietę, pożądając jej, popełnił wiarołomstwo. A zresztą ja walczyłem, ja tak strasznie walczyłem...«

Wcale przeto nie dwuznacznie przyznaje się Jan Vockerat do tego, że ci, co go oskarżali o mniej idealne zapędy, mieli może słuszność, na obronę zaś swoją przytacza to tylko, że walczył. Stanął w sprzeczności sam z sobą, nie umiał wytrwać w pozie Rosmera ibsenowskiego; co więcej: z wyniosłej roli apostoła, który przeciw wszystkiemu stanął i przeciw wszystkim, zszedł do roli tylko — marnotrawnego syna, który wreszcie po lekkomyślnym żywocie, wraca w ramiona ojcowskie, na rodzinne łono, które mu przecież niczego innego obiecać nie może nad to, przeciw czemu histeryczny bunt podniósł: nudę, małostkowość, zaduch, banalność, szarzyznę, bezmyślną miłość i nic więcej.

Zdawałoby się, że niezwalczonych trzeba

było argumentów, jakichś gigantycznych uderzeń, aby zmusić do powrotu tego, co pozował na olbrzyma; lecz jaki olbrzym, takie i argumenty, z których Hauptmann dziś chyba dumnym być nie może: oto Jan Vockerat, niedoszły orzeł, wielbiciel Darwina i uczeń Haeckla, autor pomnikowej pracy, która w proch miała roznieść Akademie, ustępuje w rezultacie przed zaklęciami na to wszystko, co Jan Vockerat przez cztery akty kopał i na co spojrzeć nie chciał.

Mniejsza już o to, że po scenie pożegnania z Anną Mahr, po siostrzanym pocałunku i po wielu, wielu na ten temat frazesach, po uchwaleniu kompromisu, stwierdzającego, że jeśli nie mogą żyć obok siebie, będą żyli zdala od siebie złączeni jednakże nierozerwalnie świętą swoją ideą, po scenie, w której jest więcej Ibsena, niż w... »Rosmersholmie«, — Jan Vockerat kończy samobójstwem. To już rzecz obojętna, jak skończy ten człowiek; wmówił w siebie dramat, więc mógł wmówić i potrzebę śmierci, to już jego rzecz; nikt, z boku patrzący, nie odczuwa jej nieodzownej potrzeby i raczej uważać ją musi za efektowny dodatek do zmyślonego »duchowego bankructwa«, które uprawia z zasady każdy we wszystkich dramatach bohater z zawodu poeta, malarz, muzyk czy inny twórca; skanda-

licznie monotonni są w swoich przeżyciach wielcy ludzie na scenie.

Dziwna rzecz, że Hauptmann wypuścił wolno Annę Mahr, chociaż — Rebeka West topi się w potoku, a tylko Janowi Vockeratowi kazał pójść dosłownie śladem Rosmera nawet w wyborze śmierci. Ta Anna Mahr jest nierównie więcej zajmującą niż bohater dramatu; stworzona bezwarunkowo wedle recepty ibsenowskiej, wedle jej przykazania, tajemnicza, demoniczna, okrutna i przeczysta, tak! — ale tylko w miarę; wszystkie te właściwości bohaterek Ibsena stosował Hauptmann, dopiero początkujący, w dozach zmniejszonych. Anna Mahr zjawia się »dość« tajemniczo, postępuje »dość« demonicznie, oplątując bezwolnego Jana, wmawiając w niego chytrze potrzebę zerwania dawnej przyjaźni i schlebiając mu w sposób zręczny, jest »dość« sroga i okrutna dla tych, co jej stoją na drodze, — lecz w miejscu, kiedy Rebeka West skupiłaby wszystkie siły, aby nasycić chorobliwie wybujały poryw swojej woli, skromniejsza od niej Anna Mahr — wyjeżdża.

Jednakże w odejściu jej jest bardzo wiele piękna; w tej chwili dość niewyraźna bohaterka Hauptmanna jest zajmująca, ma rys w sobie nadzwyczajny.

Jedno tylko w historyi jej jest niezrozumiałe i niewytłómaczone, tak, że się to stało błędem

dramatu bardzo wielkim: niepokoi nas mianowicie pytanie, dlaczego kobieta, bezwarunkowo od Vockerata wyższa siłą woli, a zdrowiem woli przedewszystkiem, wraca z powrotem w trzecim akcie, porzuciwszy już raz dom, dla niej okropny; jeśli już raz zgodziła się na odejście, jeśli później umiała znaleźć sposób wyjścia z tragicznej sytuacyi niemożności współżycia, dlaczego w takim razie ulega nieznanym nam argumentom Vockerata i — wraca? Od tej chwili powtarzać się zaczyna dosłownie, tylko intensywniej to wszystko, co się dotąd stało; powtarzają się słowa i szczegóły, niemal aż do końca, to znaczy do przybycia jeszcze jednej osoby, która kres wszystkiemu położy.

Ten powrót niespodziany znienawidzonej przez wszystkich kobiety, posądzonej o chęć zburzenia domowego szczęścia, może być dla dramatu bardzo niebezpieczny, nastręczając pozór do przypuszczenia, które zburzy założenie dramatu i ideę czystej, duchowej przyjaźni, które ostatecznie zburzył sam bohater. A Hauptmannowi tak bardzo szło o to, aby jej zapewnić w dramacie zwycięstwo! Anna Mahr, nie tylko swoim niewytłumaczonym powrotem nasuwa podejrzenia, co do prawdziwości istnienia duchowej przyjaźni; oto w jednej scenie, tuż przed wyjazdem, wpada w jakaś cichą rozpacz: »żeby przynajmniej można zacząć zaraz pracować!«

Anna Mahr chce coś w sobie zagłuszyć, chce coś pogrześć w nadludzkiej pracy, a przecież nie będzie grzebała niewinnych marzeń o idealnem braterstwie!...

Hauptmann, nie mogąc charakteryzować swej bohaterki jako bezcielesnego anioła, mocno tkliwego i gadającego słodko, nieprawdziwego jednem słowem, czyni widocznie ustępstwa na rzecz jej... ludzkiego pochodzenia, ratując jednakże godność i stałość jej ideałów wykrzyknikiem: »ja muszę stąd odejść, ja muszę!« Tak! tylko, że zaraz potem wróciła... Małe ustępstwo nie zawadzi...

Ci dwaj »samotni« mają w sobie całą miłość poety; w walce, która się toczy przez aktów pięć, Hauptmann, boga homerowego udając, walczy z nimi, wygłasza tyrady przepiękne, lecz nieszkodliwe. Lecz zwycięstwo jest wątpliwe. Anna Mahr tylko gra rolę zwycięską; bezwolny, chorobliwie bezwolny, niezdecydowany, oszołomiony Vockerat poddał się śmierci. Skończyła się tragiczna — komedya.

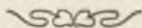
Znać w niej wielki wysiłek Hauptmanna, wielką pracę sumiennego budowniczego, który czuwa nad swojem dziełem, nie przepomniawszy najmniejszej drobnostki, chociaż budowie dał wymiary tak dziwne, że to, co miało być na drugim planie, stanęło na pierwszym: to przedewszystkiem żona bohatera. Jeśli co za-

szkodziło temu bohaterowi w zdobyciu sympatyi widza, to — ona właśnie; w założeniu kobieta przeciętna wobec męża geniusza, stała się mimowoli, lecz naturalną siłą kontrastu, kobietą z duszą piękną, wobec kabotyna; jednolitość jej prostej duszy okazała się czemś nadzwyczajnem wobec porwanej na strzępy duszy Vockerata, która miała być w założeniu posągową.

Niewprawny jeszcze poeta, nie umiejąc sobie dać rady z własnym zamiarem, który przerósł jego siły ówczesne — zwrócił się sam przeciw sobie; na opak wyszedł zamiar w twórczem poczęciu: z dwóch stron walczących została na placu ta, która była odrazu skazana na zagładę; została tryumfująca i nawet na swój sposób — piękna. Wszyscy bowiem z tych ludzi, których płaskość dławiła podobno bohatera dramatu, mają w twarzach rysy dostojne. Hauptman nie chciał widocznie rysować ich karykaturalnie, jakby pewnym był, że przez samo zestawienie ich z dwoma projektami nadludzi, płaskość ta się uwypukli; postąpił z nimi łagodnie, jakby z litości. I oto Jan Vockerat stanął wobec nich jak chłystek, a panna Anna Mahr jednem ich przewyższyła: ...znajomością noweli Garszyna.

Dramat się Hauptmannowi nie udał; źle zresztą mówimy, nazywając dramatem »Samotnych« — jest to bowiem rozwlekłe studyum psychologiczne, udramatyzowana psychologiczna

powieść, pełna szerokich opisowych ustępów, z których każdy ma w sobie coś pięknego, lecz niema dramatycznej siły; brak temu dziełu skupienia, za wiele zaś ma ono lirycznej rozlewności, tej, którą Hauptmann gromadzi zawsze na zakończenie aktów, zawsze efektowne, niedomówione, zawsze niemal z aparatem łez; są to kwiaty, mające ustroić szare, realistyczne podłoże, odmalowane znakomicie, z najdrobniejszymi szczegółami. Suchy ten materyał ożywił poeta i ubarwił; przytem wziął dla roznaitości — słońce za aktora i słońce gra, pilnie czuwając nad tem, aby nie psuć ogólnego tonu i posłusznie się stosuje do zmian nastroju scenicznego; najkapitalniejsza scena, rozmowa dvojga »samotnych« wypadła — rzecz prosta — na szarą godzinę, aż się rozpłynęła w ciemność nocną.



HERMAN SUDERMANN

»Łódź kwiatowa« sztuka w pięciu aktach.

»Heil dir im Siegeskranz« pomyślał może Gerhart Hauptmann, uradowany, kiedy już w drugim akcie dojrzał, że w »Łodzi kwiatowej« jest na dnie okropna dziura, przez którą na róże wlewa się woda aforyzmów, niedomówień, kiepskich »nietscheanizmów«, psychologii z wyprzedaży po cenach zniżonych, tak że w aktach następnych z pysznej, strojnej i ze smakiem udekorowanej łodzi, nie zostało nic, prócz wody. I uradował się chyba wielki Hauptmann, że Sudermann, (który jak wesoło Alfred Kerr powiada, »ma z Hauptmannem tylko tyle wspólnego, że obaj mają wspólne końcówki nazwisk«) — tonie w swej własnej teatralności, we własnym szychu i imitacyi genialności.

Autor »Sobótek« i właściciel najpiękniejszej w literaturze brody, przeżywa tragedyę zbankrutowanych geniuszów, którzy źródło swojej twórczości ujęli w rury wodociągowe i rozprowadzają cienkim strumieniem po świecie. Nie-

zmiernie przykra tragedya, niezawiniona przez niego, lecz przez tę publiczność z noweli Piotra Altenberga, która ziewając po przedstawieniu, zadecydowała, że Sudermann to przecież genialny twórca, w co najłatwiej uwierzył on sam, trudniej jego przyjaciele, w co nie chciała uwierzyć berlińska literatura, z czego kpi Kerr i wszyscy jak on złośliwi i co wprawiło w irytacyę Hauptmanna, który założył twórczy magazyn naprzeciwko.

Lecz Sudermann miał za sobą leniwą publiczność, przed którą bił zawsze czołem, a ona z wdzięczności powtarzała kwieciste jego powiedzenia, czyniąc go nadwornym swoim poetą, z salonu i z buduaru, w którym także trzeba od czasu powiedzieć »głęboki« aforyzm, byle był zawsze nieco perfumowany. Jest i buduarowa filozofia, ufryzowana jak sudermanowska broda, i tej zobowiązał się autor »Niech żyje życie« dostarczać filozoficznych produktów, spreparowanych odpowiednio do pachnącej atmosfery, odpowiednio spopularyzowanych, dla łatwiejszego pojęcia i odpowiednio przenicowanych ze względu na oryginalność — twórczą. Stąd dla Sudermanna wdzięczność i uznanie, które przeszło w przyzwyczajenie, stąd pasowanie go na modnego twórcę, którego modność była równa bodaj czy nie modności sortie de bal w eleganckim berlińskim świecie. A to jest wielka rzecz

w literackiej karyerze. To jest może tyle nawet warte w literaturze, co posiadanie brody indyjskiego handlarza koni, takiego z Kiplinga, albo nieudałe samobójstwo przed premierą.

Jeśli się z tego rośnie na geniusza, nie znajdzie się na starość najdobrotliwszego z ludzi, na którego pierś możnaby złożyć piękną głowę i zapłakać gorzko nad niewdzięcznością tych, których się wiodło w zakątki, aby znaleźli szczęście, którym się zastawiało stoły ze zręcznością ostendzkiego garçona, aby żyło życie i upijało się szampanem, którym się przez lat tyle gadało tak pięknie, tak długo i tak wiele, że można było wycisnąć z tego litry perfum na każdej premierze i skropić niemi gburowatość tych nieostrzyżonych i źle wychowanych geniuszów, jadających tylko cytryny, a spijających żółć, — nie wierzących ani w Boga, ani w Sudermanna!

Tej niewdzięczności doświadcza teraz zmniejszająca się z dnia na dzień wielkość z berlińskiego teatralnego rynku. »Der arme Heinrich«! — powiedziałby Hauptmann. Der arme Hermann! — powiedzmy my, szczerzej od autora »Pippy», na widok Sudermanna, który wszedł w lakierowanych butach w wodę po kostki i krzyczy pięcioaktowymi dramatami, że wpadł w głębię filozoficzną, która mu się aż do uszu nalewa. A z całej tej historyi nie tyle Sudermanna szkoda, ile tych lakierowanych butów,

kryjących wedle zdania berlińskiej Jerozolimy, lwie pazury. Lecz tyle już razy krzyczał Herman Sudermann, że wpadł w głębię, że już dziś nikt nie jest ciekaw tego widoku, i każdy obojętnie przechodzi, spiesząc na czterechsetne przedstawienie Wedekinda, który okazał się sprytniejszym i obrał lepszą cząstkę z twórczej szarlataneryi. Nikt nie chce patrzeć, jak się biedna niewiasta truje z powodu barona v. Volkenringh, aby sobie mógł wykrzykiwać aforyzmy aż indyjskich fakirów, gdyż wszyscy wolą oglądać »przebudzenie się wiosny«. — Ot i tragiczne zawikłanie w twórczym dramacie Sudermanna!

Zresztą publiczność Sudermanna, nawet ta jego specyalna publiczność, nie wiele wymagająca i taka, od której się z drugiej strony niczego nie wymaga, choruje na chimery Tei z »Łodzi kwiatowej« i chce od czasu do czasu uderzenia bata dla oryginalności. Wedekind i jemu podobni doskonale udają menażeryjnych pogromców, publiczność doskonale udaje menażeryę i porozumienie ku obopólnemu zadowoleniu przyszło do skutku, wobec czego miły, elegancki, wytworny i świetny Sudermann musi bankrutować, mając na składzie tylko poetycki towar pierwszorzędnego gatunku, jedwabie i szampany, rujnujące artystki i dyrektorów teatru, do tego rozcieńczoną filozofię i nic prócz tego;

i kiedy teraz Sudermann tworzy, to jest, chce bożą metodą twórczą stworzyć z niczego coś, historya się nie udaje; pierwej bowiem brał »nic« i ubierał w róże słów, które rosły podlane szampanem i to uchodziło za twórcze dzieło; teraz na róże i szampan nikt nie chce patrzeć i z całej twórczej roboty pozostaje to zasadnicze »nic«, czy tam »Łódź kwiatowa«, a nad tem wszystkiem niewypłacalny autor z miną Jeremiasza (Stary Testament i Sudermann niedaleko) i płacząc szuka, czy tam przecież jaki »Kamień pod kamieniem« nie ocalał z ogólnej zagłady?..

Zebrawszy tedy wszystko, czem kiedykolwiek stroił swoje dramaty, wszystkie pozłótki słów, wszystek martwy szych, całą zręczność pisarską, jaką posiada, i całą pomysłowość, ile jej było we własnych romansach, ustroił niemi »Łódź kwiatową«, usiłując ją odepchnąć z mielizny twórczej na szerokie wody. — Płyń łódko moja, pogoda sprzyja, niech cię ochrania... dobra firma.

I nic. Kwiatami strojna łódź już nieraz pływała, »za wiosła mając madrygały« i krzyku w dramatycznej literaturze o to nie było. A teraz zrobiła krzyk jedynie histeryczna bohaterka sztuki.

Więc »Łódź kwiatowa«. Skądżeż ten wyszukany i wykombinowany tytuł? To, zdaje się,

pierwsze słowo reklamy dla sztuki, zapowiadającej rzeczy niebyle jakie, lecz przejęte aż dreszczem symbolistyki, ogromnie naiwnej i studenckiej, mimo odbytych wycieczek po poetycki, taki niezwykły sprzęt, jak łódź kwiatowa. Należy bowiem wedle osnowy sprytnej literackiej buchalteryi zapowiedzieć w tytule bardzo wiele i obiecać również ogromnie wiele; z obietnic może w najgorszym razie pozostać wiele obiecujący tytuł, do którego nie udało się dociągnąć całej historyi; lecz przecież wśród widzów wielu zawsze będzie takich, którzy czekają jedynie powtórzenia dosłownego tytułu w dyalogu sztuki i są zadowoleni usłyszawszy go; i takie zainteresowanie coś warte w braku innego. Z tytułu tego przeziera napuszysta pretensyonalność, namaszczona zapowiedź ziejącego głębią symbolu, który przyjedzie na łodzi, kwiatami ubranej i zdumieje publiczność, a najbardziej trzy albo cztery panienki, z których jedna dojdzie do przekonania, że to pewnie ubrany kwiatami karawan, a w takim razie tytuł jest bardzo głęboki, inna z rodzaju Tei, że to »Paradiesbet«, który widziała na anonsach meblarskich, a w takim razie tytuł obmyślany genialnie, a inna, że to życie, albo może nawet dusza. Dobre są takie tytuły, jak na mydła, albo perfumy.

Lecz to ma być życie, wymarzone przez

młodą dziewicę, której ten przymiot, niebywały w sferze ludzi z »Łodzi kwiatowej« bardzo cięży. Więc słusznie uczyni pensyonarka, która napisze w sztambuchu: »Życie powinno być jak łódź kwiatowa, lecz życie jest jak tramwaj«, tembardziej, że jedzie nim komu się podoba, o co zaprawdę! najwięcej chodziło bohaterce »Łodzi kwiatowej«, pannie Tei.

Ciekawą jest rzeczą dojść, skąd się w galeryi zacnych niewiast Sudermanna wzięła ta półdziewica, materyał na kokotę, czytającą Nietzschego w chwilach wolnych od zajęć. Sprawa przykra dla matron niemieckich siedzieć z panną Teą przy jednem ognisku i czytać razem z nią Małgorzatę Boehme. Graetchen nigdy z niej nie będzie, bo jest za bezczelna, nie dopuści do widomego skandalu jak sympatyczna Tymian Gotteball, bo jest zbyt wyrafinowana. Skąd i dlaczego wywlókł ją elegancki i wytworny Sudermann? Wieje z tego jakaś literacka afera silniej, niż pastorskie zamysły; uboczny interes w pokazaniu takiej postaci czuć bardziej w dostojnej pozie autora w tej chwili, niż miażdżenie jej w imię uczciwego piękna w oczach tych, wśród których siedzą dziesiątki tego typu. Literacka powaga autora »Honoru« nie zdaje się wystarczającą na zasłonięcie go przed posądzeniem o aferę.

W poszukiwaniu pomysłu w celu utrzyma-

nia wziętości firmy literackiej, spostrzegł, zdaje się, Sudermann, że go już nie stać na coś impulsywnego, coby mu zdołało powrócić od jednego uderzenia ze sceny całą dawną podtrzymywaną wszystkimi sposobami świetność pisarską, kiedy wirtuozowstwo brano u niego niemal że nie za genialność; znając zaś publiczność swoją lepiej, niż ona zna siebie, postanowił jej zaimponować pozą na »Johannesa«, wpadł więc w środek szeleszczących jedwabiami niewiast i zakrzyknął wielkim głosem jednej, że jest materyałem na kokotę, drugiej, że uczy dzieci rzeczy haniebnych, innej, że jest podła, a wszystkim razem, że je toczy zgnilizna i gangrena i że za zniszczenie uświęconych zasad mieszczańskiej poczciwej rodziny, warte są tego, by im plunąć w pudrowane twarze, bo życie nie jest łodzią kwiatową i t. d.

Taka poza i gościnny występ salonowych Johannesów, powiodły się rozmaitym tyle razy, że mógł się Sudermann spodziewać zupełnie słusznie powodzenia całej afery, tembardziej, że umie mówić wspaniale, że ma pełną łódź róż, frazesów, koronek, jedwabiu, cały magazyn przepięknych porównań, metafor, mało używanych symbolów, błyskania oczu, targania brody i wszystkich sztuk kaznodziei, który prócz świętych prawd studyował także sztukę aktorską.

Och, jakże przykro zawiódł się w doskona-

łych obliczeniach wczorajszy geniusz, dziś Herman Sudermann, literat. Publiczność, ta jeszcze raz — jego publiczność, której kazał po raz pierwszy patrzeć na odbicie jej zgnilizny, zrobiła grymas, potem udawała, że nie słyszy, a potem minę, że to o kogo innego chodzi, aż wreszcie zirytowana, że jej ktoś za jej pieniądze śmie urągać, kazała zwrócić Sudermannowi genialność, którą mu ofiarowała na imieniny.

Występ był niezręczny; jeśliby w nim była siła, która jest ze szczerości, byłby Sudermann zwycięzcą; lecz szukanie rozpaczliwe wykrętu wobec natarczywych żądań u jego twórczości takie jest w »Łodzi kwiatowej« widoczne, nieszczerość tak lezie w oczy przez myślowy wysiłek, przez robotę, choć jest z rutyny koronkowa, że trudniej szukać gdzieindziej posądzeń, jak nie w aferze. Chęci gorszej natury w tworzeniu »Łodzi kwiatowej« widoczne są najbardziej w złośliwej jednostronności, piętrzącej od jednego zamachu wszystko najgorsze bez opamiętania, które opuściło Sudermanna w ostatecznej nędzy konstruowania artystycznych pomysłów. Z tego punktu widzenia, o który w tym wypadku można śmiało posądzić Sudermanna, cała robota jest grubo naiwna, lecz przedewszystkiem nieartystyczna.

Chcąc ukazać cynizm oskarżonej przez siebie sfery, wywleka cynizmy, które mogły prze-

razić tylko nasze babki, bo są to zdawkowe powiedzenia, które zainteresowania nie wzbudzą, nawet w berlińskich pensyonatach, przeżywających historyę »Rusałeczki«. Nie ziębi nas to, ani grzeje, czy ta sfera berlińska, na której Sudermann używa jest zgangrenowaną i zgniłą, lecz sposób jego oskarżania, by przez oskarżenie dojść wreszcie do historyi swego ukwieconego symbolu, jest marny i niema w sobie zupełnie przekonywującej siły, a jako zawiązek tragedyi jest suchotniczy. Tea, która od matki swojej uczy się sztuki rafinowanego życia nie dorosła do ramion, jeśli już o to chodzi przepysznym Teom, które prześlicznie ubiera a raczej z prześlicznych szat rozbiera Rezniczek w »Simplicissimusie«, tym Teom rozprawiającym naprawdę cynicznie a świetnie o cnotach tego świata.

Tea Sudermanna musi dźwigać z polecenia autora całe brzemię grzechów sfery, która ją urodziła i chowała, aby była tragedya, kiedy ktoś jej batem zwróci uwagę, że łodzią kwiatową przez życie płynąć nie można. Aby zaś ta tragedya była, zrobił Sudermann »Zwischenspiel« który bardzo słusznie dla jakiegoś bardziej organicznego połączenia, przemieniono u nas na akt trzeci sztuki. Ten »Zwischenspiel« hańbi Sudermana. Jakto? Dla wywołania przełomu używa taki sceniczny świetny majster, jakim jest

Sudermann takiego naiwnego środka?! Tea jest już mimo młodego wieku zdeprawowana histeryczka i idzie w noc poślubną do ordynarnej knajpy, przyjrzeć s!ę »indywidualnemu« życiu. W knajpie tej kilka głupkowato dowcipnych ludzi bredzi w początkach delirium, a rosyjska wyzwolona kobieta pije absynt i stara się wytłumaczyć widzowi, że ona znów ma początki seksualnego obłędu. I tu cyrkowy błazen rzuca Tei w twarz oskarżenie, że się podli, a Tea, półdziewica, prawie kokota, »cyniczna«, zdeprawowana Tea dostaje efektownego napadu teatralnego łkania, notuje to, jako pierwszą naukę w grubszym stylu i woła: wpadłam w błoto! Kiedy? Jak? Co się stało? Nic się nie stało, lecz trzeba zdążać ku »kwiecistej łodzi« więc Suderman musi szukać naiwnego, zblakłego, gorzej niż taniego efektu z tym groteskowym komikiem, który jej prawi o spodleniu się.

Po każdym, lecz nie po Sudermannie należało się spodziewać efektów tego rodzaju, burzliwych przez chwilę, straszliwie teatralnych, naturalnie ogromnie się publiczności podobających, lecz nędznych nad wyraz, usiłujących się do tego wszystkiego uwypuklić na tle wyszarzałem, w gadaninie pijackiej, bardzo nudnej, bo źle sparodyowanej, niedoszłych geniuszów, zapitych mózgów, włóczęgów po stu romansach z ostatnich czasów i stu tragedyach, będących

oddawna ulicznem zjawiskiem, nie zwracającem najmniejszej uwagi. I gdzie się podział wobec tak cynicznej nędzy tych ludzi, cynizm Tei, który ma być rafinowany i perwersyjny. Nerwy wzięły górę? A cóż nas obchodzą nerwy panny Tei? Nie o nerwach była mowa...

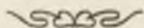
Teatralna sztuczność i pogoń za efektem świadczą tu w całej pełni przeciw Sudermannowi. Zaświadczą jeszcze silniej przeciw niemu w drugiej scenie »przełomowej«, kiedy jakiś nadoficer pruski, wspaniały i szlachetny, rzewnie opowiadający o tem, że jak Mimi Pucciniego, w domu się modli, gdy na mszy być nie że, — aplikuje Tei drugie uderzenie batem, aby już nareszcie pojęła cynicznym mózgiem głęboki sudermannowski symbol. Scena ta nie wytrzymuje krytyki. Pominąwszy nieszczerą sztuczność w otaczaniu aureolą takiej słomianej duszy, jaką ma ten konserwatysta oficer, byle tylko zaciemnić jeszcze bardziej stronę przeciwną — trzeba skrzywić się mocno na widok najtańszego z tanich, teatralnych efektów, jakim jest stu tysięczny i pierwszy widok zbolałej kobiety, tarzającej się u nóg mężczyzny i całującej jego rękę, kiedy on, powiedziawszy jakiś banalny aforyzm, odchodzi niewzruszony rozebrać się w garderobie.

Potok słów, świetnie i z maesteryą mówionych spływa na tę scenę, aby z niej zmyć kurz

szablonu i banalności, mieni się całą kaskadą barw w powiedzeniach, Suderman się wije, chcąc różami zakrywać luki, lecz banalności i niepomysłowości zupełnie to pomódz nie chce, choćby się nawet ze względu na sytuacyę rozczulającą niezmiernie publiczności podobało.

Potem już ostatni bieg pomęczonych koni do mety; byle prędzej i byle skończyć efektownie, z szerokim ruchem i głośnym krzykiem. Mistrz jest Sudermann w urządzaniu scenicznych zakończeń. Mnóstwo jest w tej chwili hałasu i wrzawy, publiczność aż się z siedzeń podnosi, bo w tej chwili kogoś za sceną zabili nie byle czem, bo aż rybackim harpunem, jedno odchodzi smutne i ciche, drugie czołga się po ziemi, a trzecie znowu śmieje się za sceną, jak się król Lear nie śmiał w najwyższem stadyum obłąkania, A publiczność, ta, która się nie obraża, bo jej te historye nie dotyczą, powiada ze zdumieniem na taki w istocie najteatralniejszy z widoków: To jest Sudermann!

Och, tak, to jest Sudermann, świetnie piszący lecz płytki, poeta bez natchnień.. Zważony, a znaleziony lekki, bo przepiękne słowa, sceny poszczególne misternej roboty, kwieciste powiedzenia i tym podobne artykuły — zupełnie nic nie ważą. Kokieterya filozofii i plotkarstwo na temat psychologii także nic nie ważą.



BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON

»Gdy młode wino zakwita...« komedya w trzech aktach.

»Gdy młode wino zakwita« — stare zostało prawie wypite, tak, że go już nie stać na to, aby udawało szampana. Ale trudno! Marka jest znakomita, znana w kraju i zagranicą... Więc chociaż to resztki, pić je należy z wielką czcią i melancholijnym grymasem, że się kończy.

Siwowłosy Björnson, kiedy już widział, że w żaden sposób nie zostanie... królem norweskim, wpadł w smutny humor i napisał melancholijnie wesołą komedyę. Cała ta komedya jest jednem wielkiem połykaniem paradoksów, można tedy chrzcić ją paradoksami. Wszystko wreszcie jest paradoksem, nawet fakt napisania wesołej komedyi przez starego norweskiego skałda i to, że z lekkiem sercem można mówić o niej.

Gdybym pisał sprawozdanie w rozczuleniu, rzekłbym straszliwie oryginalnie, że ostatnia komedya Björnsona jest — jak uśmiech jesieni.

Ponieważ jednak jesień, uśmiechająca się ostatnimi blaskami, nie robi takich trywialnie efektownych dowcipów, jak Björnson w ostatnim akcie, w ostatniej scenie, zachowam to miłe porównanie dla któregoś ze swojskich pisarzy, kiedy oświadczy, że napisał komedyę bezwarunkowo ostatnią.

Ale oddajmy każdemu, co mu się należy: komedya Björnsona jest niesłychanie miła. Dobrze widocznie działo mu się w życiu, kiedy je zakończył wesołą dykteryjką na poważny temat. Zupełnie, jakby nie miał nigdy — kataru żołądka i licytacyjnych edyktów i jakby mu naprawdę płacono honorarya regularnie. Zdarza się to podobno w północnych krajach i dlatego zdaje się, sprytny Brandes został Duńczykiem.

Björnson, kiedy stanął u schyłku, a właściwie na wyżynie, obejrzał się poza siebie i serdecznie się zaśmiał, a wiadomo, że z życia śmieje się albo idyota albo Olimpijczyk. Tym razem Olimpijczyk, nawet bardzo wyniosły i bardzo wielki. Przez wiele dziesiątków lat życia doszedł do przekonania, że przecież nie wszystko takie czarne, jak mówił ten... ten aptekarz z naprzeciwka, zasuszony i złośliwy Ibsen. Życie jest to indywiduum poczciwe, tylko nie należy go drażnić, jak straszliwego Araba z »Przygód Hucka« Marka Twaine'a. Uśmiech zasię jest to lekarstwo na wszystkie choroby, a i »słońcem upić

się można«, jak mawiał poeta w początkach delirium tremens.

Więc się wzruszył stary, wielki Björnson i rozochocił, jak kościany dziadek, co młodziutką pokojówkę w twarz uszczypnie gdzieś w kącie. Wielka to wprawdzie filozofia nie jest, ale kiedy zamiast o pokojówkę idzie o samo życie (o! o!) — wtedy się to nazywa, specyalnie we wzmiankach o teatrze, filozofią i »grecką pogodą«.

Niech tedy będzie grecka pogoda; swoją drogą, gdyby stary jaki grecki wyga, co filozofię na ulicy wykładał, zobaczył, do czego już nie służy ta grecka pogoda — powiesiłby się w pogodzie ducha. Ale stało się! Kto na wszystko wzrusza ramionami i udaje skrzywianiem ust, że się straszliwie śmieje — ten jest z grecka pogodny.

Komedya Björnsona jest »pogodna«; na scenie pali się słońce i wszystko się skończy podwieczorkiem na wolnem powietrzu. Cała awantura, która tylko po to grozi deszczem, aby się pogodą skończyć. To są zawsze rzeczy bardzo miłe, a kąpiele słoneczne są lekarstwem na wszelkie cierpienia; przeto takiej komedyi jak ta, Björnsona słucha się z ogromnem zadowoleniem. Przecież, prócz adwokatów, każdy człowiek pragnie złotego wieku.

Na scenie kłócą się, wymyślają sobie w spo-

sób stanowczy, planują zamachy na cnoty panieńskie, zamyślają kazirodcze związki (ten wuj z siostrzenicą — to coś w nieporządku). A Björnson stanął sobie w kulisie, oparł się na lasce i kiedy ujrzał, że ci na scenie biorą historyę na seryo, rzecze z głośnym śmiechem:

— Ależ, dzieci drogie! To nie Ibsen! Tu się wszystko dobrze skończy... Tylko spokojnie! Tylko spokojnie!

Aha! To wszystko było tak dla demonstracyi, tylko dla pokazania, jakby było, gdyby było źle i gdyby ktoś mądry nie wytłómaczył ludziom, że zawsze może być dobrze, tylko że ludzie z uporem dzikich pawianów robią tragedye, albowiem naczytali się za wiele romansów. Zaczyna się tedy robić wszystko dobrze, bo inaczej być nie powinno. Dusze się uśmiechną i każą przenieść — łóżko do wspólnej sypialni, wspaniały, rzeźbiony z orzechowego drzewa symbol pojednania. O, wielki Björnsonie! Niech ci dobry Bóg przebaczy ten niesłychany efekt i to święto zgody... A także i tę chytrą zamianę wszystkiego w żart.

Wzburzyło się stare wino... Ale ponieważ niema teraz podobno na świecie prawdziwego wina, więc raczej powiedzieć należy, że się wzburzył ocet. Lepiej już może, żeby tylko młode wino kwitło, a stare, nie robiąc głupstw z przysłowiami, przestało się burzyć, gdyż nie

przystoi to istotom sędziwym. Było już trzech starców i Zuzanna i dość by ich było na model historyczny, po co jeszcze dwóch starych pastorów, których podnieca sufler, szeptając im o okrągłości form dziewczęcych, a ci rozprawiają o nich znów z »grecką pogodą«.

Prawdę tedy rzekłszy, ostatnie literackie słowo Björnsona jest olimpijską pozą, ale prędzej z jakiejś Olimpii paryskiej, niż z Olimpu.

Zbyt łatwo i niedbale skończył autor »Ponad siły« swoje rachunki z twórczością. Ponieważ drwić nie wypada, a śmiać się głośno także nie wypada, więc trzeba się zaśmiać w kułak na widok, jak ten wielki poeta usiłuje być chytry i jak »robi« tę nieszczęsną grecką pogodę. Chciał się pożegnać z życiem i powiedzieć mu jakieś jasne słowo, jakieś miłe pożegnanie. Zaczął mówić strasznie seryo, z powagą samego prezydenta stortingu i z dobrotliwością wielkiego człowieka; potem się spostrzegł, że to ostatnie pożegnanie, jest jak mowa jubileuszowa, w której jest trochę cukrowej pianki i ze dwa migdały, więc zaczął wszystko chytrze obracać w żart, tłómaczyć wszystkim, że on już jest ponad życiem, więc mu wolno to miłe stworzenie poklepać wesoło po łopatkach i powiedzieć półżartem siedm aforyzmów o duszy ludzkiej i innych takich zakurzonych sprzętach z garde-

roby teatralnej. I jakże tu się nie śmiać, kiedy sam Björnson tak łaskawie się śmieje?

Przecież kiedy pan radca raczył się uśmiechnąć, całe biuro śmiać się powinno. No i czyż to nie jest »olimpijska pogoda«, »spojrzenie wstecz«, »radość z żywota«, »grecka filozofia«, »spokój duszy«, »morska toń spokojna«, »ciche szczęście« i jak to się jeszcze nazywa i jak to ze sto razy powiedziano w stu gazetach z racyi premiery Björnsona?

Ta zwiędła sztuka, lubieżnie uśmiechnięta, ta historya dwóch starych pastorów, którym się śnią ekstazy miłosne i młode wino kwitnące, miała być czem innem niż jest, bo bezwarunkowo nie mogło być zamiarem wielkiego poety spłodzenie farsy w miejsce ostatniego rozporządzenia, nakazujące radowanie się pokojem duszy. Ibsen odchodzący wołał z apostolskim patosem: *Pax vobiscum*, Björnson odchodzący chciał powiedzieć to samo, tylko rozhulawszy się, zapomniał o patosie i podał ludzkości w podarunku... małżeńskie łóżko, aby była radość na świecie i pokój ludziom dobrej woli i dobrego odżywiania się. Staruszkom zdarzają się rozmaite lapsusy, Björnsonowi udał się klasyczny.

No tak! Ale sztuka jest... grecko pogodna.

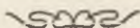
»A Brutus przecież jest to mąż szlachetny!« Powiedziano już, że sztuki tej słucha się z przyjemnością. Czemużby nie? Widza nie obchodzi

bynajmniej dość haniebny stosunek tego tworu sędziwego starca do jego poprzedniej wspaniałej twórczości poetyckiej. Teatr się cieszy romantyczną historyą dwóch pastorów, w których wzburzyło się stare wino na widok młodzieńczej winnicy pańskiej, która urodzi w przyszłości kilka tuzinów dzielnych żołnierzy dla szlachetnej Norwegii; cieszy się szeregiem pikantnych powiedzeń, i wielce naprężonemi sytuacyami na francuską modłę. Owszem... owszem... Widza zainteresuje bardzo problem psychologiczny męża, co odchodzi od żony, bo go fałszywie pojęto, wróci jednakże prędko, bo to była zabłąkana chmura na pogodnem niebie, nad sceną rozpiętem. Teatr się uraduje obłąkanym śmiechem, słysząc wniosek, że »małżeństwo jest świństwem!« (Klaskały feministki i stare panny...) Zbyt często uśmiech polatuje po teatralnej sali, aby komedya Björnsona, dość zresztą sztucznie rozciągana na ramy trzech aktów (zapomocą dyalogów, mielących te same słowa) nie miała powodzenia; zastrzega się jednak, aby ten, kto chce mieć pełne zadowolenie i śmiać się serdecznie z tego groteskowego dramatu, zapomniał, że to pisał jeden z największych poetów, Björnstjerne Björnson i że to pisał na jesieni swego żywota.

To nieprawda, jakoby się po tej komedyi snuła melancholia odchodzącego starca; tacy

starcy poetyczni byli już w literaturze i starali się być piękni, och! starali się być... dziewiczo piękni, aby nie być śmiesznymi, albo obrzydliwymi. A w komedyi Björnsona są starcy, którzy oglądają nieprzystojne sztychy i prenumerują »Damenschönheit«. Możeby, gdyby byli sprytniejsi, oszukali widza, lecz oni ze starczym uporem gadają o okrągłości form niewieścich; rehabilitowanie ich następnie nie udało się Björnsonowi.

Tak, ale komedya jest — z grecka pogodną...



HERMAN HEIJERMANS

»Łańcuch«, pogodne sceny z życia rodzinnego.

Malarz nędzy, śpiewający »Marsyliankę« jak kupletowy refren w obliczu socyalnych okropności, autor »Nadziei« — porzucił swoje pływające trumny i jakby zapragnął wypogodzić duszę, zgniecioną widokiem rzeczy nieprawdopodobnych w romansach, a prawdziwych w życiu — wszedł w inne środowisko. Tytuł dzieła Heijermansa zdradza, że go w tem innem środowisku, którego widok miał zatrzeć wrażenia przykre, spotkały rzeczy niespodziane; szedł, aby wyprostować zgnieciony kark, a musiał się zgiąć jeszcze bardziej, pod brzemieniem tego, co ujrzał; szedł na nieznane widowisko scen pogodnych, a kazał bohaterowi tych scen zapłakać tak gorzko, jak się nie płacze często — bez łez.

Dokonawszy dziwnie komicznego odkrycia, że wszelka słoneczna pogoda, o której się słyszy i mówi, jest tylko senzacyjnym wymysłem

astronomów, pisujących przytem zeszytowe romanse, »rajskim« wymysłem, skonstruowanym dowcipnie i opatentowanym przez niektóre błogosławione instytucye, w celu uprzyjemnienia żywota, — autor »Nadziei« skurczył się i zmalał i swoje sceny przykre, haniebnie przykre, nazwał »scenami pogodnemi«. Niespodzianka bowiem, jaką się spotyka tam, gdzie się szukało czego innego, jest z pewnego punktu widzenia bardzo wesoła; śmieszy nas przecież zawsze *deus ex machina,* a śmieszy nas tembardziej, im więcej sprowadził ze sobą awantur, chociażby połączonych z rwaniem włosów. Śmiejemy się bynajmniej nie z powodu ewangelicznej rady: »Nie bądźcie cisi i ponurego serca«, tylko dlatego, że śmiech jest często najgłupszem, ale też i najłatwiejszem wyjściem tam, gdzie zupełnie nie mamy ochoty do »filozoficznego« myślenia, do chemicznej analizy własnych, mózgowych czy sercowych wytworów, wymagającej trudu.

A Heijermans nie chciał psuć nikomu iluzyi, ani robić dramatu i mącić humorów tym, którym barometr wskazuje zawsze taką pogodę, jaką widzieli na scenie. To były przecież zwyczajne »kawały« wesołe dla wesołych, smutne dla smutnych, takie zwyczajne jak ludzka głupota. I wikłanie się straszne w sieci u Kisielewskiego, jest nazwane »wesołym drama-

tem«, który jest znakomitą krotochwilą dla siedzącego w loży »familijnego tramwaju«, a dramatem dla wyklętego dekandenta. Zauważyć zaś można, że nigdy lepiej widz się nie bawi, jak na »dramatach wesołych«, bo podczas scen wesołych śmieje się z obowiązku, podczas scen mniej wesołych śmieje się z wyrachowania. Wstawia się bowiem w położenie dajmy na to Duifa, bohatera nowej sztuki Heijermansa i ro zumuje wedle logiki specyalnej, że gdyby on się znalazł w podobnem położeniu, zrobiłby jak każdy solidny obywatel, płacący podatki i mający prawo do opieki państwowej: nie bawiłby się w spazmatyczne płacze i rwanie włosów, co jest wymysłem nowego systemu tworzenia, tylko użyłby starego systemu jak Wasyl Wasylewicz u Gorkiego... zawołałby wielkim głosem — policyi, — i »już się kwestya rozwiązała«.

Taka dowcipna, pomysłowa kombinacya sprowadza u opodatkowanego widza megalomanię i olbrzymią radość z tego powodu, którą objawia rykiem czy też »kaskadą« śmiechu. Ponieważ jednak autorowie dramatyczni pomijają taki dowcipny środek dramatyczny, rozwiązujący dramatyczny węzeł natychmiast i za gwarancyą, publiczność stara się śmiechem okazać, że znając taki środek — nie przywiązuje zbytniej wagi do dramatu, który sprowadza łzy i łkanie, a okazuje to (u nas szczególniej) tak

kulturalnie, że aktor, przejęty dramatycznością chwili, sam wątpić zaczyna w jej szczerość. Taka publiczność, zdaje mi się, żałuje, że minęły czasy, kiedy można było strzelać do aktorów.

Lecz oto »pogodne sceny«:

Pankracy Duif u schyłku życiu przystanął na chwilę; dotąd nie mógł tego uczynić, bo musiał iść, aby go życie nie stratowało.

Nie miał czasu na to, by zaznać szczęścia, ani go dać najbliższym, żonie swej, która umarła nie doczekawszy chwili, kiedy on mógł przystanąć spokojnie, zeszedłszy z bitego gościńca, którym życie chodzi.

Dzieciom swoim dał wszystko, co dać mógł — miłości im tylko nie dał, bo zapewne i na to czasu nie miał: wyrosły więc z niego jak jemioły i żyją jego sokami; kiedy przeto uderza w nich jak grom z jasnego nieba wiadomość, że ojciec, który stoi nad grobem i który właściwie »powinien« zejść im z drogi — zapragnął tego, czego mu brakowało w życiu, ogarnęła ich ohydna trwoga, że ktoś inny korzystać będzie z tego, co im się należało.

Nie chodzi im o ojca, o nieużyteczny sprzęt, do którego nawet nie nabrali przywiązania — trwoga ta wyrosła z pobudek nędznych, bo do innych żadne z nich nie jest zdolne, począwszy od najstarszego, skończywszy na najmłodszem.

Stary Duif chce się ożenić z własną gospodynią, której przebaczył wszystkie grzechy, popełnione ze straszliwej konieczności, synowie więc nie widząc innej drogi, przysyłają do niego psychiatrę, bo tylko waryat może nad grobem pragnąć szczęścia.

I ten człowiek, który umiał być silnym, który szedł przez życie bez straty jednej chwili, płacze spazmatycznie pokonany przez własne dzieci, odtrącony brutalnie od zwaryowanych pragnień, rzucony o ziemię, bez jednego wyrazu żalu, nie umiejący się obronić powagą ojcowską, bo się o nią nigdy nie starał, przekonać słowem miłości, bo go wymówić nie umie, postawić na swojem wolą własną, bo ta stopniała w nim zupełnie, w chwili kiedy ujrzał, że sam zbudował ten gmach, który mu się wali na siwą głowę i że nigdy nie znalazł chwili czasu, by dziec uczyć miłości.

Nie przeciwdziałając, stwarzał sam ten system rodzinny, który tak się wśrubował we wszystkie mózgi, w mózg jego i jego dzieci, że kiedy pomyślał o czemś, co wychodziło poza ramy systemu rodzinnego, uznany być musiał za takiego, który nagle począł cierpieć na rozmiękczenie mózgu. Duif przekonał się, że nie powinien był patrzeć przez całe życie jak w słońce w swoją fabrykę »Łańcuch« i dla niej tylko kuć nowe ogniwa, trzeba było pamiętać o in-

nych ogniwach, o innym łańcuchu, by módz nim powiązać rodzinę, która się spaczyła i mści się za to na nim.

Litość nad Duifem jest tem większa, że może byłby to uczynił, gdyby był wiedział o tem; nie ze strachu, że się w przeciwnym razie pomści to na nim, tylko dlatego, że duszę ma dobrą: on miał tylko duszę za grubą, by cokolwiek wiedzieć o symbolach, o symbolicznych ogniwach. Społeczeństwo zaś nie wyhodowało w nim instynktów, któreby mogły mu oczy otworzyć na ten szlachetny symbol, na który otworzyło mu oczy dopiero życie i który mu rozwidniła straszna zapałka psychiatry Van Ryn'a, patrzącego przy jej świetle, czy Duif ma już źrenicę znieczuloną i rozmiękczenie mózgu.

Nie wiedząc nic o symbolicznych ogniwach łańcucha, nie rozumiał Duif i tych scen »pogodnych«, które urządzały jego dzieci i rodziło się w nim kolejno, najpierw straszne zdumienie, potem gorycz, boleść; bolała go niewdzięczność za »wszystko«, co dał dzieciom, potem owładnąć nim musiała pogarda dla nich i nienawiść. I to jest przekleństwo, nie złego czynu, bo jeśli było zło w czynach Duifa, to on o niem nie wiedział, to jest przekleństwo życia: życie ujęło człowieka w cieśń i kazało mu się poruszać w jej obrębie, grożąc śmiercią głodową i człowiek uległ. A kiedy dusza wyczerpana szuka-

niem kawałkiem chleba, znalazła go, nie mogła się ułożyć na spoczynek, bo zapomniała o posłaniu. A zaplątany w sieć własną człowiek może być śmieszny i robić sceny wesołe.

Zbyt nieczułym jest bohater Heijermansa, że nie spostrzegł prędzej, iż życie mścić się na nim zaczyna; musiało mu dopiero przygnieść kolanem piersi, aby ujrzał, że pogodne jego dni, są straszliwie pogodne, że mu słońce tych dni mózg wypali, jak wypala duszę. Duif budzi litość; najpierw litość z domieszką złośliwości na temat jego energii, która stawiała z niczego fabryki, a nie umiała ugiąć kilku durniów, a następnie coraz większą litość na widok przepaści, której głębię on sam stworzył, nie wiedząc, że sobie w niej głowę roztrzaska; nie potępia się go, bo nie wiedział, co czyni, a nikt mu nie zwrócił uwagi, bo społeczeństwo straciłoby widok kilku scen pogodnych, które są dobre w chwilach, kiedy społeczeństwo odpoczywa.

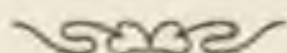
Przeciwko społeczności Duif nie zgrzeszył. Społeczność nie wymaga oficyalnie żadnych »łańcuchów«, któreby wiązały ojca z synem poza żądaniem, aby ten syn był *thori legitimi* i miał zapewnione utrzymanie do pewnego wieku.

Przykrym jest niezmiernie widok tego człowieka, który stara się znaleźć winowajcę, przyczynę scen pogodnych, trujących mu resztkę życia, a nie może go znaleźć chyba w sobie

samym z możnością zastosowania okoliczności łagodzących. Widok tego człowieka nie wstrząsa, bo jest zjawiskiem zbyt częstem, ani nie wzrusza, bo częste takie widoki uczyniły widza obojętnym — widok Duifa jest tylko nieprzyjemny, jak widok nowego okazu człowieka, cierpiącego na znaną chorobę.

Heijermans pokazał bardzo szczegółowo skutki strasznej choroby, za szczegółowo, kosztem dramatu. Rozwiódł się zbytnio i nie zdołał skupić rzeczy najwięcej rażących, aby ujawnić wszystko zło, wszystek dramat scen pogodnych. Otoczył bohatera niepotrzebnie ogromną ilością osób, z których każda czyni prawie to samo, kazał mu czynić wiele rzeczy niepotrzebnych, rozwodzić się nad drobnostkami z pasyą gaduły; aby ujawnić jakikolwiek rys jego charakteru, pokazywał go na przykładzie z pomocą całego scenicznego aparatu. Duif, mówiący mniej o sobie byłby wymowniejszy, byłby bardziej wyrazistszy na tle wyrazistszem, nierozwałkowanem bez uwagi na ekonomię czasu i miejsca. Dramat Duifa rzuciłby się wtedy w oczy widzowi, któryby się już przestał błąkać wśród szczegółów plotkarskich a mógł mimo to zobaczyć jasno straszny przedział między ojcem a dziećmi. To tło szerokie, na którem się porusza wybornie namalowany bohater, częstokroć trąci melodramatem, częstokroć znowu romansem z bru-

kowego pisemka, szczególnie w tej chwili, kiedy dla sprowadzenia katastrofy Heijermans używa marnego środka z wykradzeniem papierów, w których zawarta jest tajemnica. A nam nie chodziło o senzacyjne wykradanie tajemnic a następnie o wymuszania, dokonywane niezręcznie, bo to jest melodramat; nam chodziło o straszny dramat ojca Duifa, a dramat ten jest, tylko zginął na bezdrożach czterech aktów w gąszczu faktów i osób.



HERMAN BAHR

»Koncert«, komedya w trzech aktach.

Należy mówić z szacunkiem...

Autor »Koncertu« jest jednym z najmilszych pisarzy niemieckich, wie więcej od dziesięciu, umie pisać lepiej od stu. Znakomity krytyk teatralny, doskonały essaista, pierwszorzędny autor, który ma w ojczyźnie swojej to szczęście, że jego sztuki zupełnie szczęścia nie mają. Wobec tego autor »Wiedenek« znajduje się nieraz we frasobliwem położeniu tego wilka z przysłowia, który nosił i którego ponieśli. A czyż może być większa radość w literackiem niebie, jak położyć »sztukę«, którą napisał — krytyk teatralny?

Herman Bahr niema tedy szczęścia i bardzo mu jest chłodno zazwyczaj od ciepłych wzmianek, ile razy napisze sztukę; serdeczniej go za to przyjmują u publiczności polskiej, która się obchodzi z wiedeńskim autorem, jak z wiedeńską sypialną od Portois-Fix. Bahra zawsze się w Polsce bardzo chwali; kiedy »Koncert« wy-

stawiano w Warszawie, pisał tam któryś z fejletonistów, że słychać jakby muzykę na scenie, która tętni rytmem dziarskim i pełnym animuszu... Boże! żeby też można raz w życiu usłyszeć to, co w Warszawie słyszą i widzieć jak Herman Bahr pląsa w rytmie dziarskim, jakby tańczył mazura! Bo w »Koncercie« słychać tylko, jak panienka ćwiczy gamy na starym klawikordzie...

Ale Herman Bahr jest w istocie zbyt zręczny, aby nie uwiódł przynajmniej fejletonisty; bo publiczność zawsze uwiedzie. Publiczność jest to wprawdzie istota, która się droży, ale przecież śmiechem rozbroi się ją zawsze i doskonałą sztuką mówienia, salonową sztuką, ogromnie trudną. Widz w teatrze jest to zresztą w najczęstszym wypadku takie dziecko, które się ujmuje ciastkiem, takiem ciastkiem, które z góry jest posypane cukrem, a w środku niema nic.

Otóż to samo jest ze sztuką Hermana Bahra: naokoło jest ślicznie, a w środku niema nic. Ale jedno drugiemu nie przeszkadza i mimo to sztuka Bahra może być miłem cackiem, które się każdemu podobać musi, jak się każdemu podoba uśmiech pełen wdzięku, śliczny wierszyk, albo figurynka z porcelany.

»Koncert« ma taki właśnie czarujący uśmiech; jest to sztuka, rozbrajająca swą pogodą i we-

selem; słuchać jej się musi z niekłamanem zadowoleniem i radować się musi jej lekkością, wspaniale udaną. Herman Bahr bowiem umie świetnie, przy pomocy swej wielkiej kultury artystycznej, pokryć wszelką robotę; zdawałoby się, że ten człowiek ma ręce pełne brylantowych dowcipów i lekkomyślnym gestem rozrzuca je na wszystkie strony. Jeśli się jednakże pilnie wpatrzy w te przepyszne fajerwerki, musi się spostrzedz, że to wszystko stworzyła mozolna praca wytrawnego pisarza, i że w tej pisarskiej lekkomyślności wiedeńskiego autora jest więcej mozolnej staranności, aniżeli u francuskiego pisarza, który pisze historyczną tragedyę. Ciężka staranność Bahra w lekkiej jego sztuce przyprawia o podziw; wszystko zostało wykończone do ostatniego szczegółu, wypolerowane do ostatniego połysku, wycyzelowane jak jubilerskie cacko i wszystko się świeci, jak wystawowe okno. Świetny krytyk przewidział każdy zarzut, zatarł wszelkie spojenia i ślady roboty i dał rzecz formalnie wzorową, wewnątrz, jak powiedziałem, nieco pustą.

Pisząc swój »Koncert« stanął na tej wązkiej przestrzeni, od której na prawo jest komedya, a na lewo farsa i używając satyry do utrzymania równowagi, zatacza się, raz w jedną a raz w drugą stronę; raz sięga ręką po psychologiczny motyw do komedyowego arsenału,

raz po »kawał« do rekwizytorni z farsowymi gratami.

Wszystko to jednak czyni z niesłychanym wdziękiem, pięknie i wytwornie; z pierwszej zaraz sceny zrobił farsową karykaturę, w drugiej przybrał minę człowieka, który będzie badał jakąś tam duszę; jedną z osób swojej komedyi pouczał, że ma się utrzymywać w tonie przez pół drwiąco, a drugą, że przez pół seryo, w rezultacie zaś, w scenicznem wykonaniu, żaden z aktorów nie wiedział, która z ról przypadła jemu, więc wpatrzył się w autora i w pierwszym akcie próbował uszczknąć coś z farsy, a w drugim poważniał, jak na zamówienie. W każdym jednak wypadku widz się śmiał, a aktorowi o to szło.

Historya »Koncertu« jest naprawdę wesoła.

Profesor Gustaw Heink jest słynnym pianistą i ma niesłychane szczęście do kobiet. Rzecz jest naturalna i nie podlega dyskusyi, bo tak było zawsze od czasu, kiedy dobry Bóg stworzył przez pomyłkę fortepian. Cały tedy rój niewieści kocha się w długowłosym muzyku, który posiada przy tem wszystkiem żonę, jako — zajęcie uboczne. Powiedział on jednego dnia tej żonie, że wyjeżdża na »koncert« i pojechał w rzeczywistości do ustronnej leśniczówki, gdzie miał schadzkę z cudzą żoną.

Żona słynnego pianisty wie o tem, że ją

mąż okłamuje, ale jest to żona idealna, bo mądra; z uśmiechem zrezygnowanym patrzy na awantury mężowskie, bo wie, że on bez nich żyć nie może.

Mistrz pianista zna również swoją słabość, ale »cóż! — powiada — to należy do mojego fachu, a wobec konkurencyi...«

Grucha tedy w leśniczówce z żoną doktora Jury, który jest przypodobany chytremu lisowi i równie jest mądry, jak żona pianisty. Ci oboje czynią ligę świętą i rozsądnie biorą się do rzeczy.

Dr. Jura jest to filozof, chadzający w knejpowskich sandałach. Patrzy na życie oryginalnie, bo się zgadza na jego wszelkie nakazy.

Żona uciekła?

Bardzo słusznie, widocznie musiała uciec, więc on wcale nie chce jej odbierać kochankowi, chce się tylko dowiedzieć, czy kochanek ten jest cokolwiek wart, aby niedoświadczona kobieta nie doznała zawodu.

— Czemu pan nie powiedział mi prawdy? — pytają tego filozofa.

— Przecież nie było potrzeby mówienia jej...

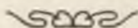
Jest to figura wielce oryginalna i zajmująca, w tym samym stopniu, jaką był bohater w sztuce Bahra, nazwanej »Majster«. Dr. Jura zna się zresztą z Majstrem bardzo blizko i obaj nie chcą patrzeć na świat, tak jak inni. Jest to

figura jedna z tych, które sobie z nikogo i z niczego nic nie robią, i z których, w serdecznej wzajemności, wszyscy sobie nic nie robią; stąd ta pogodna, filozoficzna... zgoda z życiem.

Otóż dr. Jura, pogodny filozof i żona pianisty, mądra niewiasta, udali się za kochankami do ustronnej leśniczówki, udając, że się teraz oni kochają. W leśniczówce zapanowała mała konsternacya, w rezultacie zaś usiedli wszyscy w przymusowej zgodzie. Sytuacya jest oryginalna i szczerze wesoła; mężowie pomieniali żony, żony pomieniały mężów, aby się wreszcie pokazało, że inaczej być nie może tylko tak, jak było i że pianista, nałogowy uwodziciel, żyć nie może bez swojej żony, a płocha żona dra Jury żyć nie może bez dra Jury, o czem zresztą byliśmy przekonani już w drugim akcie, bo rzecz nie była trudna do odgadnięcia.

Pianista przysiągł żonie wieczystą wierność, lecz już po chwili znalazła go mądra żona w objęciach którejś z jego uczenic. Uśmiechnęła się tylko pobłażliwie, słynny zaś pianista zaczął całować rozpaczliwie podlotka, krzycząc równie rozpaczliwie:

— Cóż ja zrobię, kiedy ja muszę!



E. MAUGTHAM

»Lady Frederick«, komedya w trzech aktach.

Gdyby komedya Maugthama trwała pół godziny dłużej, niźli trwa, wtedy, mimo wielkiej czci, jaką mamy dla wszelkich niewiast, odwrócilibyśmy się plecyma do nadobnej lady Frederick. A gdyby autor komedyi nie był człowiekiem dowcipnym, przestalibyśmy go wogóle traktować jako gentelmana, który pisze. Zrobilibyśmy to z równą satysfakcyą w tym także wypadku, gdyby mr. Maugtham mniej zręcznie powtarzał stare kawały, które sprzykrzyły się już tym nawet, którzy je spłodzili. Ale mr. Maugtham jest to gentelman zręczny i żaden stolarz tak dobrze nie odnowi starej komody, jak on odnawia stare pomysły. Jesteśmy wobec tego z szacunkiem dla pana Maugtham, z szacunkiem niezbyt znowu wygórowanym, bo mógłby kto pomyśleć, że »Lady Frederick« jest naprawdę komedyą. Tak źle, a właściwie tak... dobrze nie jest: trzebaby być w obłąkanym hu

morze, aby »Lady Frederick« uważać za komedyę, a nie za sprytną sztuczkę, która przypodobana być może szampańskiej butelce, ale — pustej, albo balonowi, co gazem napęczniał i jako tako lata, albo próżnej niewieście, która się nadyma, bowiem suknię ma dobrze skrojoną, albo poecie, który dlatego jest sławnym, że ma poetycką czuprynę. Do wszystkiego jest podobna sztuka Maugthama, tylko nie do szlachetnej komedyi.

O, lady Frederick Berolles! Jesteś niewiastą sprytną, lecz były od ciebie sprytniejsze; jesteś mądrą, lecz mądrzejsze szalały już na scenie; jesteś piękną, lecz widziano już w teatrze takie, które, jak u Wilde'a, miały w sobie coś »z tanagryjskiej figurynki, a coś z orchidei«; — przebacz, o, lady Fredericks Berolles, bowiem tylko kopiujesz.

Piękna, rudowłosa lady kopiuje zręcznie znany, ogadany, namalowany i opisany gatunek »salonowej lwicy«, która krąży, szukając, kogoby pożarła, lub ktoby za nią zapłacił krawcową. Tyle już było tych lwic w menażeryi ludzkiej, zwanej teatrem! Lady Frederick jednakże zdaje się wiedzieć o tem i pragnie się wśród tego zebrania lwic krwiożerczych wyróżnić kwiatkiem, przypiętym do gorsu: dobrem sercem. Och! Lady Frederick ma serce... Niech jej Bóg to przebaczy, bo ja zaprawdę nie mogę.

Lady jest wprawdzie rozczulająca okazywaniem tego funtowego ekstraktu mięsnego dobroci, ale co komu po tem?

Lady Frederick szaleje...

Gra w Monte Carlo i przegrywa, co jest rzeczą zupełnie naturalną, bo gdyby wygrała na złość autorowi, nie byłoby — komedyi. Kochają się w niej wszyscy na zabój, wraz z autorem i tłómaczem, bo gdyby się w niej nikt nie kochał, nie byłoby — komedyi. Ale Lady Frederick nikogo nie kocha, bo gdyby się zdecydowała na to zaraz, w pierwszym akcie, nie byłoby — komedyi.

Lady jest tedy piękna, lekkomyślna i rozrzutna. Chciała raz w życiu być oszczędna, ale powiada, że oszczędność ją zrujnowała. Dostała wielki spadek po ciotce, ale nic z niego nie zostało, a lady wzdycha: ach, ta żałoba tyle kosztuje! Wobec tego jest damą w wielkim stylu; występuje to plastycznie, jednakże wtedy tylko, kiedy ją gra artystka wielkiego wzrostu, bo inaczej dość trudno to poznać. Za cenę tedy aż dwóch paradoksów (lokaj Oskara Wilda robił stanowczo lepsze), lady Frederick uchodzi wobec publiczności za niewiastę wielce cyniczną, co już jej zapewnia wzięcie i sympatyę, szczególnie u kobiet, które pasyami lubią kwiaty, ciasta z kremem i cynizm.

Co tedy czyni sympatyczna lady?

Sympatyczna lady uwodzi młodzieńca, obciążonego dziedzicznie majątkiem, młodego lorda, chłopiątko jeszcze haniebnie głupie.

— Ha! — krzyknęła w tem miejscu matka chłopięcia — nie pozwolę na to, aby mój syn wpadł w ręce tej wietrznicy!

Jak na matkę, bardzo ładnie krzyknęła lady Maud Merestone.

Zwołali tedy radę familijną i dalejże na piękną lady Frederick, która, niewzruszona, czeka spokojnie i ani drgnie. Wyciągają jakiś skandalik z bujnego jej żywota. Lady ani drgnie. Potem spokojnie, jak na wielką damę przystało, dobywa paczkę listów i powiada w tym sensie:

— Mogłabym was, wrogi moje, zniszczyć zapomocą tych listów. I oto te listy...

W tem miejscu aż sufler ucichł. A lady kończy:

— ...te listy rzucam w ogień!

Przewidujący autor kazał reżyserowi zapalić w tym celu na kominku, chociaż Monte tonie w powodzi kwiatów i wszyscy są w letnich tualetach! Niech mu będzie! Wszystko dobrze, ale lady Frederick, jak nie miała, tak niema pieniędzy, a w tejże chwili wchodzi indywiduum, które kobieta miłuje zaraz po mężu i którego nienawidzi również zaraz po mężu — krawcowa. Autor skupił wszystkie siły: teraz pokaże publiczności, kim jest piękna lady! Zainteresowa-

nie wśród publiczności niesłychane, bo przecież nie często się zdarza, aby się w teatrze można było nauczyć, w jaki zręczny sposób uchodzi się przed krawcową, której się jest winno kilka tysięcy. Kobiety w audytoryum widocznie wzruszone... I lord Foulder jest wzruszony.

Lecz lady ani drgnie:

— Nie zna pan środków, jakie stosuję w zetknięciu się z wierzycielami...

— W każdym razie nie są to środki pieniężne, — zauważył wesoło lord.

W przeciągu pięciu minut krawcowa przeprasza lady Frederick, że wogóle śmiała przyjść. Naturalnie! Lady zaprosiła ją na śniadanie z arcyksięciem i zaczęła jej mówić po imieniu. Wśród publiczności nagłe rozczarowanie, bo arcyksiążę jest artykułem zbytkownym i tylko niewiasta tak bezczelna jak lady Frederick może sobie na to pozwolić.

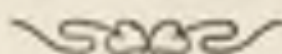
Skończmy jednakże z miłą lady... Okazała wspaniałomyślność raz jeden, okaże ją raz drugi; chcąc się pozbyć młodego lorda, zakochanego w niej po długie uszy, zaprasza do siebie i umyślnie robi przy nim tualetę. Młodzieniec zaś, zobaczywszy, że kobieta składa się nietylko z ciała ale i z peruki, gorsetu, masła kokosowego, karminu, pudru, waty, wszelkiego rodzaju podkładek, węgielka do czernienia brwi, z atropiny do zapuszczania oczu, parafiny, wody utlenionej,

fałszywej szczęki i podobno z duszy — przeraził się straszliwej tej syntezy i zrobił minę, jaką się ma po zjedzeniu zdechłej ostrygi.

Był to heroizm ze strony lady, ale wiadomo, że kobieta zdolną jest do wszystkiego, nawet do — powiedzenia prawdy.

I oto nikt nie pozostał przy biednej, wspaniałej, bohaterskiej lady, prócz starego przyjaciela. Więc się oparła na jego ramieniu, aby ją powiódł do ołtarza, co się zwykle w teatrze przyjmuje okłaskiem.

Tak... To jest prawie, że zajmująca historya... Na scenie jest ładnie, jasno, miło i wykwintnie; za sceną gra muzyka, artystki mają piękne tualety, panowie fraki, wszyscy wymieniają wciąż bajeczne sumy, któryś z aktorów twierdzi, że ma milion rocznego dochodu, jednem słowem miło jest jak — na raucie.



OSKAR WILDE

»Mąż idealny«, sztuka w czterech aktach.

Każda komedya Oskara Wilde'a powinna być sądownie uznanym motywem rozwodowym dla najszczęśliwszych małżeństw; okropniejszej różnicy zdań nie wywoła żaden na świecie kapelusz, żadna suknia, żaden najazd macierzyński na małżeńskie stadło. Ludzie tylko bardzo niezdecydowani powtarzali na premierze w odpowiedzi na każde zapytanie beznadziejnem — *all right!* — nie mogąc się na prędce w tem rozpatrzeć, kto właściwie zwaryował. To już taka pośmiertna tragedya genialnego »króla życia«, że genialny dla jednych, jest smętnym idyotą dla drugich i to już taka dla niego kara zasłużona, za tę impertynencką, nonszalancką minę, którą irytował wszystkich za życia i irytuje wszystkich po śmierci. A przecież wielki poeta z taką gracyą pokazywał język — sobie do lustra, rudym ziomkom swoim ze sceny, a wszelkim świętościom ulicznym na każdym kroku!

Oskar Wilde urodził się za wcześnie; »paradoks jest prawdą, która prawdą będzie za lat sto« — za lat sto Wilde powinien się był urodzić. Rozglądnął się po świecie i jak niezmiernie bogaty człowiek, który w małem miasteczku nie może wydać pieniędzy, nie wiedział co na nim zrobić z tem, co na świat ze sobą przyniósł; trwonił więc skarb, jakby nie znał jego wartości, szalał w rozumnem, lodowatem otoczeniu; kpił, kiedy naokoło panowała epidemia megalomanii złośliwej i nieprzebierającej w środkach; rzucał perły przed *yorkshire*'y, używał orderu podwiązki — jako prawdziwej podwiązki, a śnieżnobiałą peruką lordowską, w której się zagnieździły tradycye jak, powiedzmy, mole — ścierał kurze ze swoich książek. Bardziej impertynenckim być nie można i bardziej bezczelnym; dość wyraźnie wytłómaczono to autorowi »Salome« gradem zgniłych jabłek, kiedy wystawiał »Birbanta«.

Z życia zrobił Wilde genialne głupstwo; z życia wziął głupstwo, z siebie wziął genialność; chyba o tem lekkomyślnem połączeniu zgniłych pierwiastków z tęczą rozprawiano na niezmiernie smutnym pogrzebie, jaki kiedykolwiek Paryż oglądał, kiedy chowano geniusza, co zostawił światu w spadku »Salome« i niezapłacony rachunek w hotelu na przedmieściu. To także paradoks...

Wielka pomyłka, w którą Wilde zabrnął, ze świetnego życia urządziła mu złośliwie najzłośliwszy z paradoksów z pointą niemożliwie tragiczną, tem boleśniejszą, że niespodzianą.

Wilde wziął w dziedzictwie genialność z tą samą obojętnością, z jaką wziął czeki na bank angielski; i z tem i z tamtem urządzić się nie umiał, obojętny na wszystko, znudzony już wtedy, zanim się nudzić zaczął, czuł się bowiem w otoczeniu angielskiem jak w sferze obcej; jej trzeba było reklam na chodnikach, że ten i ten ma do zbycia genialność, a Wilde zamiast robić sobie reklamę — czyścił paznokcie i dyktował dyalogi o »zaniku kłamstwa« albo o »doniosłości próżnowania«. Winien sam sobie. Czyż nie wiedział, że nie wolno z drwiącym uśmiechem przechodzić obok angielskiego pastora, który ma kilka anatem w kieszeniach sutanny? A Wilde najbardziej jak można tylko impertynencko tłómaczy pastorowi, że zamordowanie siostrzenicy jest naturalnie okropną zbrodnią, ale jakżeż nie zamordować siostrzenicy, »która ma w kostce nogę trochę za grubą«?...

Więc któż jest Oskar Wilde? Zbrodniarz — prosta historya — taki sam, jak jego Lord Artur Saville, który utopił chiromantę...

Wilde nie miał sobie podobnych, niewiadomo kiedy ich mieć będzie; i nie było postaci bardziej tragicznie pięknej, w którejby tyle było

piękna, ile było tragedyi. Dyament, który nie po to istniał, aby rysować szkło, lecz po to tylko, aby się w nim mogły załamywać światła; niepożyteczny był, owszem, mówili nawet, że był szkodliwy, — lecz »nie wszystko to co piękne, to jest pożyteczne«, powiada Cyrano. Szkodliwość Wilde'a to jest szkodliwość upajającej woni, albo szkodliwość oślepiających blasków; więc niech się nie zbliża, kto cierpi na chorobę oczu; tacy też krzyczą zdaleka, widząc tylko dziwaczne, pokrzywione, do niczego mądrego niepodobne rusztowanie bezmyślnej farsy z etykietą Wilde'a, że to on cały i niczego więcej w nim niema, prócz choroby. A jedyną Wilde'a chorobą był nadmiar kultury, przerafinowanie pojęć i przesubtelizowanie sądów; naturalnie, że wobec tego niepożyteczną była ogromna miara Wilde'a do mierzenia pyłu, nietylko niepożyteczna, ale i śmieszna. Rzeczy uświęcone dawały Wilde'mu wobec rozbieżności pojęć temat do drwiącego uśmiechu, który musiał być irytujący, tem zaś bardziej, że nikt tak świetnie za jego czasu jak on drwić nie umiał, nikt bardziej nie był nielitościwy i nikt nie miał od niego genialności więcej, aby ją na żądanie okazać w celu wylegitymowania się z praw do gorzkiej i druzgocącej satyry.

Lecz równie, jak Wilde nikt nie był odosobniony; przez czas niedługi autor »Salome« mia-

nowany »królem życia« i »lordem Paradoksem« wodził na pasku modę londyńską, która zachwycona meteorem, otwarła z podziwu usta i oniemiała; potem jak któraś jadowita lady z komedyi Wilde'a, przyszła do przekonania miarodajna opinia, że nawet ekscentryczność już przestała budzić sensacyę, tembardziej, że sobie poczęto szeptać o Wilde'm na ucho rzeczy zgoła nieprzystojne na domiar wszystkiego.

Ślizgający się po salonach wytworny wnuk Maturina, jak lord Goring »bawiący się życiem, a ze światem na doskonałej będący stopie«, przyszedł do przekonania, że się ten świat zbytnio z nim spoufalił, z własnej jego winy, albowiem ogromnie mało się cenił. Został sam, co mu się nie zdarzało nigdy, zawsze bowiem wlókł za sobą rój satelitów, którym z łaski, z wielkopańskim gestem rzucał brylanty tych niezrównanych powiedzeń, które nadawały ton i mądry wyraz głupkowatemu życiu ziomków Szekspira.

Wilde stał się niemodny jak kaznodzieja, który wprawdzie piekłem nie straszy, ale wie za dużo, więc jest niewygodny; gdyby był talent i genialność oddał wtedy na cel dobroczynny, na dobro jakiegoś literackiego towarzystwa, byłby królował dalej; wszakżeż nie było w Londynie nad niego człowieka, któregoby z większą przyjemnością najchudsza lady poło-

żyła na łonie, jak — kwiat. Lecz Wilde był zapamiętałym wrogiem »prawd prostych i szczerych«, a tego było za wiele nawet bakcylom, z których się potem miały epidemicznie rozrodzić sufrażystki. Wilde czuł do prawd tych, pokropionych wodą święconą, fałszowanych przepysznie, zastępujących wygodne furty rajskie z litanii, serdeczną abominacyę, co do krzykliwej popularności drogą być nie mogło. Ciąg dalszy historyi znany wszystkim aż nadto dobrze, powtarzany aż do znudzenia w formie nauki moralnej dawanej przez matki synom, którzy postanowili w braku lepszego zajęcia uprawiać poezyę.

Z geniusza pozostał w tradycyi — kryminalista. Ostatni ustęp biografii wielkiego poety zamazuje się w pensyonatach atramentem.

Purytanizm nie chciał odróżnić Wilde'a z salonu i klubu, od Wilde'a z pracowni, w której nieśmiertelnem pięknem wstała Salome, tańcząca taniec siedmiu zasłon i w której genialny umysł wiódł sam ze sobą najwspanialsze dyskursy o sztuce; Wilde wytworny i przepiękny nie uniósł się w tej chwili; gniewne uniesienie psuje styl twarzy i dowodzi niepewności siebie, za satysfakcyę wystarczyło mu więc tylko to dobrotliwe powiedzenie, wytwornie tłómaczące krzyk pod jego oknami: »za głupotą przemawia daleko więcej względów, niż ludzie przypusz-

czają... Ja sam osobiście mam wielki szacunek dla głupoty. Widocznie jest to we mnie poczucie rasy...« Lord Goring ogłosił to ze sceny w imieniu Wilde'a głosem donośnym, nie tak bardzo znów, aby się ktokolwiek podniesionym głosem mógł uczuć dotknięty.

Mówiąc otoczeniu swojemu najwytworniejsze lecz najboleśniejsze impertynencye — Wilde nie rwał żadnych nici ani nie palił żadnych za sobą mostów; nic go nigdy nie łączyło z tymi ludźmi, prócz tego chyba, że mu byli winni wdzięczność za rozwieszanie najwspanialszych tęcz na londyńskich mgłach. Nie wyszedł z pośrodka nich ani ku nim nie dążył, był człowiekiem z przyszłego wieku, więc drwił z barbarzyństwa, jak człowiek, który czyta historyczne anegdoty. Nie mogło go przeto potępiać jego otoczenie, albowiem było sądem niekompetentnym; Wilde uległ ideowemu nieporozumieniu, które czeka rehabilitacyi, dokonywującej się z każdym dniem, aż do chwili, w której Oskar Wilde wróci do skalistego brzegu swojej ojczyzny w tryumfie, jak odtrącona fala. Ileż się rzeczy wtedy wyjaśni z tych, na które położono klątwę, zbyt gwałtowną, aby położona była sprawiedliwie. Jakimkolwiek był ten człowiek genialny — genialnym pozostanie; brylanty ogni swoich nie tracą, chociażby leżały w pyle przez długie lata.

Trzeba, pamiętając kim jest Oskar Wilde,

umiejętnie i troskliwie, wynajdywać perły w plewach i z tych beznadziejnych farsideł, z tych impertynencko niedbałych sztuk, z tych genialnych głupstw, które najwięcej rozweselały samego ich autora — wydobywać drogie kamienie, od których każde z nich się roi i którymi błyska, jak nimi błyska ta naiwna, nędznie sklecona, a tak przecież świetna historya o »Idealnym mężu«.

»Mąż idealny« jest tedy genialnem głupstwem; metoda w tym obłędzie ta sama, wedle której Wilde postępował najczęściej, aby tylko znaleźć tło i kanwę do snucia swych tęczowych przędz. Ze zwietrzałego repertuaru brał tylko szablonową, nikłą i mizerną opowieść, która się rozgrywa wedle wszelkich reguł stosowanych przez sympatycznych staruszków, specyalistów od sztuk z umoralniającem zakończeniem, z tezą, powłóczystą, jak ogon u sukni z robronu, taką opowieść, co wygląda, jak stary, przez mole zjedzony fotel teatralny. Stać chyba było Wilde'a na stolarskie ramy, w których miał rozpiąć obraz, jednak robotę tę pozostawiał innym, jakby mu się nie chciało trudzić czemś, co dla niego nie warte było zachodu. Bezmyślną naiwność, której już podczas długiego na scenie żywota wypadły wszystkie zęby, stroił następnie po królewsku i urządzał sobie w ten sposób zabawę, doprawdy, że oryginalną. Impertynen-

ckie głupstwo fabuły sztuki ustrojone w świecidła i złoto, wygląda w świetle kinkietów, jak poczciwa staruszka, która dostawszy spóźnionego napadu erotyzmu — ubieliła twarz i wydekoltowała zwiędłe łono. Powstawała w ten sposób błazeńska parodya komedyi, zabawka dla wielkiego pana, temat do irytacyi dla tych, którzy mieli tego następnie wysłuchać. Kpiny ze zdrowego rozsądku, które urządza sobie Wilde w każdej z takich komedyi, z miną tragicznie seryo, z odgłosem okropnych tyrad na temat najpoważniejszy — są równocześnie kpinami z tych zacnych twórców, którzy robili z komedyi biuro stręczenia małżeństw dla ludzi wielce szlachetnych, i dom poprawczy dla czarnych charakterów.

Złośliwa ta zabawa, wykrzywiania wesołe twarzy i strojenie ucieszych min za plecyma tych poczciwych dostawców tematów do zdrowego snu, bezimienna i nikomu nie szkodząca, powoduje zwykle zabawę nową i komedyę pomyłek, jeśli kto nieuprzedzony słucha z okropnem przejęciem historyi, jak to pani Cheveley ukradła bransoletę, a myślała, że to broszka, jak to genialny sekretarz ambasady takim raz był idyotą, że robiąc brzydki interes, napisał do drugiego: kochany panie, ja jestem złodziej, a pan to moje oświadczenie niechaj schowa, bo się panu przyda, kiedy mnie trzeba będzie zniszczyć, itd.

Rzecz brana seryo doprowadzi tylko do wzruszenia ramion, uważana za znakomitą, wykwintną parodyę, okaże się satyrą pierwszorzędną, nie ujadającą, lecz gryzącą z zachowaniem wszelkich przepisów towarzyskich, wytworną, błyskotliwą i taką, do jakiej jeden Wilde był zdolny.

Niema sprawy, któraby w tej sparodyowanej komedyi nie miała drwiącego echa i świetnie dowcipnego komentarza. To »bawienie się galanteryą« jest biesiadą lukullusową, jeśli się nie straci ani jednego nuansu, ani jednej subtelności z przepysznych powiedzeń; dobrze byłoby, gdyby w każdej ludzkiej gromadzie był zawsze jeden taki lord Goring, dla którego nie istnieje nic, na coby w chwili po temu odpowiedniej nie można spojrzeć drwiąco, trochę pogardliwie, a zawsze z ostentacyjnem okazywaniem takiego szacunku, który tego szanowanego może przywieść do histeryi.

Scena w takim »Mężu idealnym« jest jak londyński salon, w którym królował Wilde: lord Goring ma na sobie Wilde'a frak i ma Wilde'a maniery; w którymś zakątku urządził sobie »ateński kąt«, ogląda od stóp do głowy szlachetne zbiorowisko, które jest ozdobą salonu i kpi w sposób niemiłosierny; w salonie grają się tymczasem odpowiednio idyotyczne »igraszki trafu i miłości«, tak jak na scenie. Dowcip try-

ska jak fontanna, języki jakby wyostrzone na kamieniu, goście jedzą trochę cukrów i trochę siebie, byle była zabawa nie przekraczająca granic i taka, którąby się nie gorszył podsłuchujący pod drzwiami lokaj.

Od drzwi do drzwi przechodzą wciąż nowe pary, każda następna rozprawia z pełną jadu słodyczą o tej, która się zaraz zjawi na scenie. Panna Mabel, »która w ludziach o zdrowym rozsądku nie budzi wprawdzie wrażenia dzieła sztuki, ale jest podobną do tanagryjskiej figurynki«, jak ją opisuje Wilde, aby dać aktorce.. jasne pojęcie, jak ma wyglądać — rozprawia z siwym lordem o londyńskiem towarzystwie.

— Ja bardzo lubię towarzystwo londyńskie. Znajduję, że się ogromnie na korzyść zmieniło. Teraz składa się wyłącznie z pięknych idyotów i pełnych kultury waryatów. A więc jest właśnie takie, jakiem dobre towarzystwo być powinno.

Na scenę wchodzi kobieta »demoniczna«, czarny charakter w białej sukni, pani Cheveley; charakterystyka jej przepyszna, inna znów aktorka może tłuc głową o uwagi scenaryusza jak o ścianę. Pani Cheveley »podobna jest trochę do orchidei i ciekawości stawia wielkie wymagania... W całości dzieło sztuki, ale takie, które nosi na sobie ślady szkół różnorodnych«. Dookoła pani Cheveley bukiet kobiet.

Na wstępie pyta jedna jakąś księżną dobrodusznie o zdrowie męża.

— Droga księżno, jakże zdrowie męża? Czy zawsze tak słaby na umyśle, jak dawniej? No, tego się można było zresztą spodziewać. Dobry jego ojciec był zupełnie taki sam. Rasy nic nie przemoże...

Pośród takich dobrodusznych, serdecznych ludzi rozgrywa się »naiwna« komedya, jakby ją reżyserował Sardou albo Scribe. Operetkowa historya jest następująca.

Podsekretarz stanu w ministerstwie spraw zewnętrznych, dziś »idealny mąż«, zrobił kiedyś małe świństwo, z którego teraz ma wielki majątek; sprzedał gabinetową tajemnicę a do kupca napisał beznadziejny list, który teraz ma w rękach »straszna« niewiasta, dyplomata w spódnicy, pani Cheveley. Zacna ta dusza przychodzi na raut do »idealnego męża«; powiada mu poprostu, że jeśli jutro nie wygłosi w Izbie mowy za projektem kanału, na czem ona może zarobić, opublikuje list i zrobi skandal. Amfiteatr zadrżał... To straszne! Gdzie jest Sherlock Holmes?! Ten list musi »idealny mąż« za wszelką cenę otrzymać z powrotem. To nic bowiem, że go dyabli wezmą, ale żona, żona, która postawiła go na piedestale i uważa za ideał męża, co ta kobieta sobie o nim pomyśli! Kurtyna spada beznadziejnie, smętna i zrezygnowana.

Dobry Bóg czuwa jednakże nad podsekretarzami stanu, którzy mogą kiedyś być nawet ambasadorami przy Watykanie. Młody lord Goring znalazł zgubioną przez straszną kobietę broszkę i schował ją tajemniczo do portfelu. Na scenie tymczasem zamieszanie i szczękanie zębami. Żona idealnego męża pisze do lorda Goringa czuły list, zapowiadający przybycie do niego, aby się mogła wypłakać, czego nie może zrobić w domu. W tej chwili awantura dosięga szczytu; zamiast niej przyszła do lorda Goringa — pani Cheveley! Czyż może być większa sensacya? Pani Cheveley była kiedyś narzeczoną Goringa — co jest rzecz zupełnie naturalna, inaczej nie byliby się znali tak dobrze. Lord Goring mrugnął porozumiewająco oczyma w stronę publiczności, na znak, że zaraz wyrwiemy żmiji zęby.

Dzieje się to kryminalnym sposobem: w streszczeniu migawkowem rzecz się tak przedstawia: — Lordzie Goring, zgubiłam broszkę. — Czy to ta? — Ta sama! — Ale można jej używać także jako bransolety! — Co pan mówi? — Niechże pani poda rączkę. W tej chwili zatrzasnął jej na ręce bransoletę. — Nie wiedziałam, że broszka ta może być i bransoletą. — Nie mogła pani wiedzieć. — Dlaczego? — Bo tę broszkę ukradła pani dwanaście lat temu mojej siostrze.

Amfiteatr zaśmiał się szatańsko; lady Cheveley wije się, chcąc zdjąć bransoletę z ręki, ale bransoleta nie jest głupia, bo posiada specyalny zamek.

— A teraz niechże pani odda kompromitujący list, a ja zdejmę bransoletę. Jeśli nie, to zawołam policyi.

Tryumf dobrej sprawy i zwycięstwo; pani Cheveley oddała list, a kiedy się Goring odwrócił, ukradła mu z biurka inny, ten, który pisała do niego żona »idealnego męża«, zapowiadający serdeczne wypłakanie się na piersi lorda Goringa. Kpi teraz w żywe oczy we własnem jego mieszkaniu i spokojnie odchodzi, bo lord Goring jest tak nieśmiały, że się boi wyjąć jej list z za gorsu. A przecież piersi niewieście są jako para jelonków, powiada Salomon król, lord Goring mógł się odważyć.

Historya kończy się prześlicznie; za bohaterstwo dostaje lord Goring żonę, »idealny mąż« nic sobie nie robi z anonimu, tylko odchodząc już ze sceny, coś sobie przypomniał. I oto z namaszczeniem powiada do żony: »Robicie z nas jakieś ideały i padacie przed niemi na kolana. Ale żaden z nas, nawet najlepszy, nie jest ideałem. Nie zasługujemy na wasze uwielbienie i nie wymagamy go też. Uwielbienie nie uszczęśliwia, lecz męczy. Zmusza nas do komedyi, do nieszczerości, do maskowania wad i udawania przymio-

tów. My nie chcemy być uwielbiani, my chcemy być kochani...« Rzekł, i — został ministrem.

To jest ten szlachetny ogon sztuki, najdowcipniejsze miejsce z dowcipnych, zważywszy, że to mówi Oskar Wilde, któremu z tą patryarchalną miną tak samo do twarzy, jakby mu było do twarzy z patryarchalną brodą. Namaszczenie salonowego dyskursu o wszystkiem i o niczem, parodya apostolskiej miny, świetna poza wytrawnego causera, który przestrzega lekkomyślne niewiasty przed następstwami omijania przykazań bożych...

Ta dramatyczna operetka była zabawką dla Wilde'a, który ją z zamiłowaniem wielkiego artysty stroił w te nieporównane blaski rozrzucone w każdej scenie; bez nich nie podpisałby się pod fabułą »Męża idealnego« trochę szanujący się grafoman. Blaski te to niezrównany dyalog, którego słuchać można bez końca, to te świetne pointy dowcipów, padających jak grad i ta gra słów wykwitnych, a jadowitych. Jest to poemat satyry, eleganckiej, używających najrafinowańszych, drogich perfum i śnieżnych rękawiczek w stosunkach z idyotami, z których kpi. Jest to idealna lektura dla wszelkiego rodzaju Podfilipskich, musująca jak szampańskie wino; *savoir vivre* pełen wielkopańskiej nonszalancyi, której trzeba umieć użyć, aby jej nie spaczyć w trywialnych rękach.

Posłuchajmy jak z grymasem Wilde'a rozprawia lord Goring z panią Cheveley o kobiecie.

— Większa część kobiet — powiada miss Cheveley — starzeje się przedewszystkiem dlatego, że ich wielbiciele trwają w niezłomnej wierności. Jedyna to przynajmniej rzecz, którą sobie tłómaczę przeraźliwą chudość tylu pięknych dam w Londynie.

— Jakże ponuro brzmi ta filozofia... Czy mogę wiedzieć, jakiemu kierunkowi pani szczerze hołduje? Optymizmowi czy pesymizmowi?

— Żadnemu z nich... Obydwa są tylko pozą.

— A więc pani woli zostać naturalną?

— Jak czasem. Ale i tę pozę utrzymać jakże nieraz trudno!

— Sądzi więc pani, że nauka nie da sobie rady z problemem kobiety?

— Nauka nigdy sobie rady dać nie będzie mogła z pojęciami niewymiernemi...

— Więc kobieta przedstawia pojęcie niewymierne?

— O ile jest dobrze ubrana — powiada pani Cheveley.

O tej pani Cheveley powiedziano, że jest w dzień geniuszem, a w nocy — pięknością.

— Co za niedorzeczna kombinacya! Jakaż nienaturalność!

Na to inna pani powiada z marzącym akcentem:

— Lubię patrzeć na geniuszów, a słuchać pięknych ludzi...

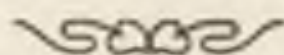
Pani Cheveley nie obawia się skandalu.

— Należy do tej kategoryi kobiet, którym skandal tak samo jest do twarzy jak nowy kapelusz... Przepada za skandalami a zgryzotą jej życia jest to właśnie, że skandalów w niem jest za mało.

— Tak myślisz?

— Wczoraj użyła za wiele różu i trochę za mało sukni. U kobiety jest to zawsze oznaka rozpaczy...

I tak w nieskończoność wiją się te powiedzenia; gdyby trzy takie miał sympatyczny jaki autor, zrobiłby z tego komedyę, alboby wydał tom złotych myśli o kobiecie. Trzeba je bajecznie mówić na scenie, aby nie przeminęły nie zauważone. Jednakże do dobrego grania sztuki Oskara Wilde'a nie uprawnia przebycie w młodości angielskiej choroby.



TEODOR DOSTOJEWSKI

»Zbrodnia i kara«, dramat w pięciu aktach.

Jednemu Jerzemu Ohnetowi udała się dotąd naprawdę sceniczna przeróbka własnej powieści, i Przybyszewskiemu jego dramat ostatni, jeśliby go się uważało za przeróbkę w zwyczajnem tego słowa znaczeniu. Pozatem nie pamiętam... Lecz z przeróbek »Zbrodni i kary« (bo jest ich więcej), najmniej się chyba udała przeróbka I. A. Deliera, którą się posługiwał teatr lwowski. Jest to praca gruba, robiona bez talentu (bo i do przeróbek bardzo go potrzeba) i niewolnicza. Przy wykrawywaniu dramatu z powieści Dostojewskiego kierował autorem tylko instynkt aktorski, autor bowiem jest aktorem i przy zszywaniu scen myślał o całości jedynie z punktu widzenia aktorskiego kabotyna, dla którego efekt sceniczny, choćby najgrubszy, jest ostatnim wyrazem dramatyczności.

Tem tylko można sobie wytłómaczyć niepominięcie żadnej, nawet okropnej sceny powieści,

która w plastyce sceny przybrać musiała kształty niepiękne i zgoła potworne, chociaż nie raziła w książce. W ten sposób dostała się do dramatu scena podwójnego mordu, a dostała się najniepotrzebniej; autor przeróbki zrobił nawet małe ustępstwo, transponując do dramatu tę scenę, i pierwszy mord przeniósł za kulisy.

Scena ta jest w dramacie zbyteczna i powinna być skreślona. Nam nie idzie zupełnie o morderczą sensacyę i widz nie pragnie reporterskiej informacyi, w jaki sposób Raskolnikow popełnił morderstwo; widzowi należy w jakiś sposób krótko oznajmić, że Raskolnikow zamordował, a potem pokazać jego duszę. Autorowi przeróbki, aktorowi, żal było jednakże tego straszliwego epizodu — z jego punktu widzenia.

Największym jednakże błędem przeróbki dramatycznej »Zbrodni i kary« jest jej niewolniczość; autor jej, nie mając najmniejszego pojęcia o tem wszystkiem, czego wymaga budowa dramatu, czynił w ten sposób: przechodził powieść, kartka za kartką i włączał do swego »dramatu« niewolniczo wszelkie dyalogi, streszczając krótko w informacyach inscenizacyjnych wszelką akcyę powieściową.

Ponieważ zaś nie było na to wszystko miejsca nawet w... dziewięciu odsłonach, autor przeróbki daje nieraz scenę zupełnie luźną, nie przygotowawszy zupełnie widza, nie mogąc mu opo-

wiedzieć o tem niczego, a daje tę scenę dlatego tylko, że jest niesłychanie efektowna. Dyalog Świdrygajłowa z Dunią byłby wspaniałem zakończeniem jakiegoś osobnego dramatu, którego bohaterami byłoby tych dwoje; lecz Świdrygajłow, postać w powieści przepyszna i arcyciekawa, jest bladą w dramacie; w powieści spełnia on rolę wielką, w dramacie omal żadnej; scena ta również więc może zostać wykreślona, na czem sceniczna przeróbka wyszłaby jak najlepiej, dramat by się skondensował i nie rozstrzelał na wszystkie strony tak, jak się rozstrzela w przeróbce.

Z siedmiu odsłon pozostałych mógłby reżyser — skreślić jeszcze jedną: ostatnią. Widz na tem nie traci, widza bowiem już to nie obchodzi, co się stało z bohaterem w epilogu powieści, nie obchodzi go tembardziej, że scena ostatnia dramatu jest tylko spełnieniem materyalnem zapowiedzi z odsłony piątej. Innym, niż w tej odsłonie (piątej) Raskolnikow nie będzie i już w tej odsłonie ukląkł do modlitwy, o tem zaś, że zbrodnię jego ukarano siedmioma latami katorgi, publiczności zawiadamiać nie potrzeba. Radzibyśmy byli bardzo, aby reżyserya, wniknąwszy w tę sprawę, poczyniła zmiany proponowane: zyskałby na tem dramat, który ma być przecież dramatem tylko Raskolnikowa, a nie Raskolnikowa i towarzyszy, i teatr, gdyż ogrom

tego dzieła, ciągnącego się w nieskończoność, nie trwożyłby publiczności.

Wracając jednakże w dalszym ciągu do przeróbki Deliera, nazwać ją musimy, lekko mówiąc, niezręczną. Delier stchórzył, widząc przed sobą olbrzyma rosyjskiej literatury i pozwolił sobie tylko na skreślanie, nie odważył się na dodatki, które często były nieodzowne, choćby dla zatuszowania dość już sędziwego wieku powieści przeróbką na dramat wedle modernistycznej techniki. Idzie tylko o architekturę, nie o jądro treści. Otóż autor przeróbki, natrafiwszy na beznadziejnie długi monolog w powieści, powtarzał go *in extenso* na scenie; natrafiwszy na czytanie listu, który w druku mieści się na dziesięciu stronach *in quarto*, redukował go, już naprawdę z konieczności do... kwadransa czytania; było dziesięć sposobów żywszych zakomunikowania teatrowi opowiadanych w nim historyi, lecz na to trzeba nieco pisarskiej, inteligentnej wprawy, a nie nieporadności autora przeróbki, którego siły nie starczyły na ujęcie w jeden, wspaniały, rwący nurt dramatu — szeroko rozlanego jeziora powieści w sześciu częściach. Możnaby o to mieć pretensye i do reżyseryi, która, z wielu rzeczy sądząc, umiałaby się wybornie wywiązać z zadania, ratując przeróbkę Deliera i... polszczyznę jego tłómacza, który widocznie pomagał sobie polskim przekładem

»Zbrodni i kary« Bolesława Londyńskiego (Warszawa 1887, Biblioteka romansów i powieści), pełnym wyrażeń niesamowitych, rusycyzmów i prowincyonalnych nowotworów.

Mimo tych wszystkich niedomagań, mimo nieudolności przeróbki — Dostojewski pozostał Dostojewskim; wtłoczony gwałtem w ramy, wychylał się z nich ciągle, wielki, groźny, żywiołowy, brutalny, wspaniały i... przewrotny, ten »prorok rewolucyi rosyjskiej«, jak go zowie Mereżkowski, ten dziwny włóczęga, o którym powiedziano, że wszelkie piękno, a nawet piękno natury uważa za dzieło dyabelskie, którego życie całe służyło *ad majorem Russiae et Synodus gloriam,* jak powiada któryś z niemieckich historyków literatury.

Dramat, wykrojony z wielkiej powieści Dostojewskiego, działa z tą samą gnącą siłą, z jaką działa każda jego powieść; mówiąc to, mamy na myśli siłę jedynie dramatycznych konfliktów, bez zwracania uwagi na nieobchodzące nas bliżej (w teatrze) źródła psychologii twórczości autora »Biesów«; poznanie ich otwarłoby przed oczyma widza, patrzącego na straszliwy dramat Raskolnikowa, widok na rzeczy niesłychane; dowiedziałby się, dlaczego Mereżkowski nazwał Dostojewskiego »lwem drapieżnym w skórze potulnej owieczki«; dowiedziałby się, jaką wielką rolę wobec młodej umysłowości rosyjskiej ode-

grała gromada bohaterów Dostojewskiego a Raskolnikow między nimi; dowiedziałby się, jak to się stało, że ten wielki katorżnik, autor »Martwego Domu« w dwadzieścia kilka lat po śmierci — większym jest dla dni dzisiejszych, niźli był dla dni swoich. Jeśli komu o te niesłychanie ciekawe źródła idzie, dla tego nie znam lepszego komentarza w języku polskim nad książkę Władysława Jabłonowskiego (»Dookoła Sfinksa« Warszawa 1910) i nad ustęp w niej, zatytułowany: »T. Dostojewski wobec nowych prądów«. Należy najpierw przyglądnąć się bacznie temu portretowi, zrobionemu przez znakomitego znawcę literatury i krytyki rosyjskiej, zanim się spojrzy na znękaną twarz Raskolnikowa, mordercy.

Tego to Raskolnikowa uważa Wł. Jakłonowski za typ, który »ilustruje znakomicie charakter ruchów indywidualistycznych w Rosyi«. Analogia jest ciekawa. Oto jak Raskolnikow, który, aby się przekonać o sile swej indywidualności, popełnia zbrodnię, zdobywa się na zuchwały wybuch swego »ja«, aby potem zepchnąć się we własnym o sobie sądzie do rzędu »drżących robaków«, tak też (powiada Jabłonowski) eksperymentuje umysł inteligencyi rosyjskiej.

»Po błędnym śnie o potędze swego »ja«, po czynach zuchwałych i orlich wzlotach, stwier-

dzających jego prawa i pierwszeństwo, następuje poczucie jego nicości, przekonanie, że jest ono czemś nędznem i drżącem, skazanem na zdeptanie, niewolę i cierpienie«.

»Dusza rosyjska tylko chwilę znikomą potrafi przeżyć radosnem poczuciem swej mocy, piękna i niezależności, lata natomiast całe spędza w zwątpieniu o tej chwili, trawi na oskarżaniu samej siebie, kornie bije czołem przed tem, wobec czego niegdyś występowała zuchwale i bezwzględnie«.

Cytujemy te proste i mądre spostrzeżenia, aby uczestnikowi premiery »Zbrodni i kary« wskazać punkt widzenia, z którego należy patrzeć na bohatera dramatu, albowiem nie można go, bez ustępstw i zastrzeżeń, odłączyć w zupełności od pnia rosyjskiej umysłowości, z którą związany jest wszystkiemi swemi żyłami, po to, aby w nim znaleźć duszę kosmopolityczną, co pod któremkolwiek niebem może przeżywać swój dramat zamachu i upadku.

Wtedy bowiem, przy rozważaniu kompleksu psychologicznych przeżyć bohatera »Zbrodni i kary«, nie moglibyśmy wytłómaczyć sobie całego szeregu miejsc ciemnych, zrozumiałych jednakże, jeśli się je oświetli ze wzgórza, z którego widać padół płaczu i nędzy, ideałów i dążeń, cierpień i radości — rosyjskiej duszy. Jasnem się wtedy stanie dziwne zakończenie dzieła

Dostojewskiego; koniec »Zbrodni i kary« wygląda tak, jakby zapowiadał nowy początek, jakby cały, długi, straszny dramat Raskolnikowa nie skończył się wcale, jakby był tylko jednym epizodem, próbą, jedną z wielu, po której przyjdzie kolej na inną, potem znowu na inną, bo jest to przecież dramat rosyjskiej duszy, która wieczyście wre, wieczyście niespokojna, wciąż szuka, wciąż bowiem nieznająca celu. Ostatnie słowa »Zbrodni i kary« brzmią tak:

»...Tu już się zaczyna nowa historya, historya stopniowego odnawiania się człowieka, historya stopniowego przekształcania się, stopniowego przechodzenia z jednego świata w drugi, zawierania znajomości z nową, zupełnie mu obcą rzeczywistością. Mogłoby to posłużyć za temat do nowej opowieści...«

Tak, ale już jej Dostojewski nie opowiedział, i nie chciał opowiedzieć, bowiem Raskolnikow rozpoczął »stopniowe przekształcanie się« od wyjęcia z pod podszewki ukrytej Biblii; ustęp ten jednakże może być komentarzem tylko do dramatu rosyjskiego bohatera, którego dusza się błąka i którego dramat nigdy właściwie się nie kończy, jak dramat tego społeczeństwa, z którego wyszedł.

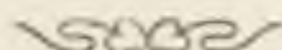
Wielkie tedy wrażenie wywiera ze sceny przedewszystkiem »rosyjskość« Raskolnikowa;

uprawdopodobnia ona przedewszystkiem zasadniczy motyw jego zbrodniczego czynu dla psychologicznego eksperymentu; może być, że człowiek innej kultury i z innego wyrosły podłoża, byłby w jednym wypadku na tysiąc użył morderstwa jako sprawdzianu swej mocy duchowej, Raskolnikow zaś nawet nie przypuścił możliwości innego środka.

Motyw zbrodni snuje się cieniem za jego duszą od pierwszej zaraz sceny w dramacie, od pierwszej karty powieści; obciążyła go tem dziedziczność idei, oplątała go tem umysłowość jego środowiska, nauczyła go tego burząca filozofia jego wieku, podszepnął mu to nihilizm rosyjskiej duszy, wsączyło to w niego jego własne nazwisko — Raskolnikowa, jakby umyślnie mu nadane, nie przypadkowo. Dla tego wszystkiego musimy się przyglądać jego psychologii na szerokiem tle psychologii rosyjskiej duszy, ponieważ zaś nie znamy jej ruchów subtelnych, a w przeróbce dramatycznej usunięto z konieczności wszelkie na ten temat autorskie komentarze — więc widzowi w naszym teatrze pozostają tylko te wspólne punkty, które Raskolnikow ma z człowiekiem bez narodowości, Raskolnikow morderca, który cierpi po morderstwie dokonanem.

Zbyt wspaniałym psychologiem był Dostojewski, aby miejsca te, podobne wiwisekcyi na

duszy Raskolnikowa, nie były również wspaniałe. I one to, mimo wszystko, wywołują wrażenie niesłychane. Męka Raskolnikowa, kiedy się jak na torturach wije wobec sędziego śledczego, jest naprawdę torturą. Czuje się, bez przesady, że śmiertelna ironia tych dwóch ludzi, krwią ocieka; że kara za zbrodnię jest straszną; że bankructwo idei Raskolnikowa jest czemś, równem śmierci, albo bardziej od śmierci bolesnem.



ANTONI CZECHOW

»Wujaszek Wania«, sztuka w czterech aktach.

Rosyjski poeta jest jak chłop filozof: rozorywa życie pługiem i odwala z każdą skibą wszystko, co mu zdrowe nadgryza korzenie, a przystanąwszy, zaduma się. Myśli powoli i długo, nie zna łacińskiej nazwy robactwa i nazywa je po swojemu; nie zna procesów rozkładu z książki, ani nie operuje złożonymi terminami z podręcznika psychologii, jest obserwatorem, który ma oczy bystre i rozkładowi przygląda się zblizka i dlatego potem zapada w zadumę. Jego nie stępiła metoda szkolna analizy, nie znieczulił się jak zawodowy operator, którego nie wzrusza zupełnie wiwisekcya — rosyjski poeta wzrusza się i jest nieraz blizki płaczu, jeśli go wczas nie umie ukryć w uśmiechu, zrobionym wedle literackiego przepisu na satyrę.

A ten smutek patrzącego w głąb życia poety,

jeśli szczery jest, jest nieporównanie piękny, choć bezowocny, bo chyba nie uzdrowi nikogo lekarz, któremu oczy zachodzą łzami na widok człowieka bardzo chorego. Nie będzie lekarzem smutny poeta, chyba lekarzem cudotwórcą. Smutek sam jest przepiękną chorobą, chorobą dobrych dusz — lecz jest chorobą, lekarstwem nie jest, a tem mniej, gdy jest beznadziejnym. Smutek Czechowa jest beznadziejnym.

Gorkij naprzykład nie jest smutny; był przybity i przygnębiony ujrzeniem tego, co się dzieje »na dnie«, lecz Gorkij nie jest mimo wszystko szczery; wielki talent zmodernizował się i przeżywszy pierwsze wrażenia, płacze jednem okiem nad tem, co widzi, a drugiem ocenia już z góry literacką wartość ucieleśnionego wrażenia. To nie jest jeszcze, broń Boże, robienie ze siebie literackiego aferzysty, poszukiwacza złotych pomysłów wśród mętów duszy swojego narodu, ale to jest wyzbycie się tego, co jest takim skarbem rosyjskich poetów: przesmutnej szczerości, wielkiej mocy bezpośredniego odczuwania, nieraz, u najlepszych, prawie męki. To jest otarciem sobie z oczu kręcących się łez, którychby nadaremno przyzywał, znający z katedry duszę ludzką, poeta zachodni, to jest kostnienie duszy.

A Czechow nie jest ani prokuratorem duszy winnej, zapatrzonym w psychologiczny kodeks,

ani wytrawnym lekarzem duszy konającej. Czechow jest smutnym poetą, czy w »Wujaszku Wani« czy w najdrobniejszej humoresce, nie tym modnym poetą, upozowanym smutnie i udrapowanym, uprawiającym »smutną wesołość« i tragedyę pajaca, lecz smutny z całej duszy i z całego serca.

Bohaterowie jego męczą się; nie mówią nic, ani słowa, męka życia zamknęła im usta; a jeśli muszą mówić, mówią cicho. Przychodzi chwila, że się zjawia u nich »życie«, na które pracują przez wszystkie swoje dni i bohaterowie ci chcieli się upoić w tej chwili w nagrodę za trudy niewymowne, za cichą mękę, za pracę, za szarość, za słotę wszystkich dni. A ci, którzy byli dla nich treścią życia i zamglonem gdzieś w oddali słońcem, przyszli, wyrządzili im okropną krzywdę i odeszli. Wtedy ich poeta jakby ramieniem objął, smutkiem nakrył jak płaszczem i jedno z nich powtarza za poetą słowa beznadziejnie smutne, szare jak zmierzch, ciche jak łzy, przykre jak jesienna słota: »Ciężko jest... o jak straszliwie ciężko. Lecz niema rady, musimy żyć. Chcemy żyć. Długi szereg dni, nieskończonych wieczorów. Chcemy znosić cierpliwie, co los na nas zwali. Chcemy pracować na innych, teraz i w starości, nie zaznawszy spoczynku; ale kiedy godzina nasza nadejdzie, chcemy umrzeć spokojnie. Ale

tam, poza grobem, powiemy, żeśmy cierpieli, żeśmy płakali, że nam było ciężko bardzo, a Bóg się nad nami ulituje i będziemy wiedli żywot nowy, jasny, lekki, piękny... Odpoczniemy!«

Oto jest filozofia życia bohaterów z »Wujaszka Wani«, którym życie usiadło na piersi, usta przytknęło do ich ust i całując, oddech nawet kradnie.

Sztuka Czechowa jest niezmiernie szara; tak się w niej wszystko dzieje, jakby się działo za przejrzystą zasłoną, jakby w wieczystej mgle, przesyconej, ciężkiej, którą oddychać trudno. Gdyby się w tej mgle ukazało słońce, ludzie żyjący w niej, nie uradowaliby się: zdziwiliby się, nie poznawaliby swoich twarzy, alboby ślepli od blasku. Nie mają w twarzy nic krwi, znają tylko pijacki błysk oczu. Są jakby senni i wiecznie pracują, monotonnie, z niezmierną wytrwałością; gdyby przestali pracować, nie wiedzieliby, co z sobą uczynić; są jak obracające się wiecznie młyńskie kamienie, ścierające się w pracy. Jest w sztuce Czechowa troje takich ludzi: »Wujaszek Wania«, młoda dziewczyna i pijący doktor.

»Wujaszek Wania« był młody i starł się, jak kamień; rozpoczął nieskończoną pracę w tej atmosferze mglistej i zabijającej, a pracował nie dla siebie. Dla głupca, który się jemu i pracującej z nim razem młodej dziewczynie wy-

dawał dalekiem słońcem, istotą nadprzyrodzoną, czemś, co zwyczajnem nie jest i dla czego, on, badyl tęgi, z ziemi wyrosły, czuł cześć niezmierną. Złożył między rupiecie własną duszę, która była piękna, aby mu rwaniem się skrzydeł nie przeszkadzała w pracy; dusił każdą myśl, która wybujać chciała i zanikł w pracy, zużył się, wynędzniał, przestał żyć, żyjąc i wraz z tą dziewczyną młodą czekał na ukazanie się »słońca«. I przyszedł głupiec, błazen zarozumiały, na którego pracowali całe życie, płaz wstrętny, który z nich wyssał wszystką krew i chce ich wyrzucić z ich własnej ziemi. Wtedy zobaczyli swoje życie. Lecz nie na tem poznaniu kończy się ich tragedya, tu się dopiero zaczyna. Ci, którzy ginęli w męce pracy i przepracowali własne dusze, zwrócili się sami przeciw sobie za sprawą tych, których pracą swą karmili.

Trzeci z tej smutnej trójki bohaterów, doktor, skarlał w pracy tak samo, jak oni. »Pusty jestem«, powiada o sobie, »zestarzałem się, zapracowany jestem, człowiek banalny, stępiały wszystkie moje zmysły. Nie kocham nikogo i kochać nikogo nie będę«. Pije, bo lepsze fantazye pijackie, niż nic, niż szarość. I tego człowieka, nie znającego jednej chwili jasnej, jak tamtych dwoje, używa życie, które przyszło między tych ludzi, aby zapracowanymi rękoma dła-

wił im gardła i gniótł im piersi, a on to czyni, nie oglądając się na nic. Duszę zapracował, więc nie ma powodu oglądania się na nią; zapomniał wzruszeń, więc się nie wzrusza, życie się nad nim nie litowało, więc nie rozumie litości.

Potem wszyscy odchodzą, zostają ci, którzy byli: ludzie zapracowani i ich smutek, który nie jest rozpaczą, bo to są ludzie prości, którzy beznadziejność swego smutku stroją w papierowe róże naiwnych marzeń: »Odpoczniemy. Słuchać będziemy aniołów, ujrzymy dyamentów pełne niebo... Odpoczniemy...«

Ze sceny wieje przeraźliwa pustka, zimno, szarość, wieczny mrok pełza leniwie gdzieś z załomów duszy i wszystko ogarnia. Wrażenie niezmiernie przykre, nikt na nikogo nie czeka ani na nic, nikt się nikogo nie spodziewa, a widz uczuwa ogromną litość dla tych ludzi modlących się o odpocznienie; mimowoli dech się wstrzymuje w piersi, aby im nie powiedzieć niepotrzebnie, że roją jak dzieci, że za trud ich nie nagrodzi ich nikt nigdy.

Niema może scen więcej smutnych nad ostatnie sceny »Wujaszka Wani«; w dom tych zapracowanych ludzi wraca smutek, jak w swój własny dom, ten sam smutek, który tu był pierwej, nim się podniosła zasłona, tylko cięższy i cichszy może; i dom ten wydaje się naprawdę

ponurą studnią, której dna nie oglądało nigdy jeszcze słońce; przez pół martwy dom, w którym zapracowani ludzie chcieli powybijać okna i zobaczyć słońce a poznali, że nie umieją już patrzeć i są ślepi.

Czechow nie napisał scenicznej tragedyi, nie urządzał katastrof scenicznych; nie szukał ani nie starał się szukać drogi wyjścia z sieci rafinowanego oszustwa, robionego przez życie na ludziach dobrych i wierzących łatwo; nie pozwolił zginąć żadnemu z nich, aby mogli być bliżej swych naiwnych marzeń, szukających wcielenia w śmierci, owszem, bohatera swego zatrzymał nad grobem i każe mu pracować dalej, na innych, aż do ostatniego dnia. Zakończenie smutnych dziejów tych ludzi rozpływa się jak burzliwy dzień w zmroku wieczora, który zdaje się nie mieć końca, w szarzyźnie życia, we mgle smutku. I dlatego tak bezgranicznie smutne jest zakończenie »Wujaszka Wani«, że go nie będzie nigdy, że widz tego zakończenia nie ujrzy i odchodzi z tem, że kiedykolwiekby powrócił, ujrzy tych dobrych ludzi zgiętych jak w pługu, orzących swoje życie i płaczących gorzko, kiedy lemiesz utknie a oni szarpać muszą ostatkiem sił; a kiedy tych ludzi zabraknie, przyjdą inni i znowu inni. To jest tragedya istnień.

Każdy z trzech bohaterów Czechowa jest niewymownie tragiczny; wszystkich ich oszukało

życie w straszny sposób, nęcąc złotemi, słonecznemi nadziejami, kazało pracować. A kiedy zażądali zapłaty — nie mogli jej wziąć, bo ich zżarła tymczasem tęsknota za tą słoneczną zapłatą. I tacy są bezsilni i wycieńczeni, że nie mają siły, aby odejść i przestać się męczyć, lecz będą pracować dalej, omamieni znowu nadzieją, daleką i w ich przekonaniu pewniejszą. Znowu ich podnieci tęsknota, i będą pracować, tęskniąc.

Utwór rosyjskiego poety jest poezyą smutku i tęsknoty, zamglonym obrazem o treści łatwo zrozumiałej, kopią wierną tego co jest; cichą opowieścią o ludziach pracowitych, i o krzywdzie wyrządzonej przez życie ludziom dobrym; historyą bujnych drzew, którym robactwo podgryzło korzenie i które giną wśród smutnego szelestu więdnących liści, ostatkiem soków żywiąc pasorzyty; smutną książką bez początku i końca.

Trójkę bohaterów swoich otoczył poeta drobiazgową troskliwością; wywiódł na scenę ich dusze zupełnie nagie, nie ukrył w nich niczego, ukazał w całej pełni smutku, kazał im — zawsze milczącym — w ten dzień, z którego chcą sobie święto uczynić — mówić wiele, choć każde słowo wujaszka Wani wyplute jest z krwią; kazał im powiedzieć o sobie wszystko, aby widz ulitował się nad wujaszkiem Wanią i zapraco-

waną, brzydką dziewczyną, a nie oburzał się postępowaniem zapracowanego doktora, który w pracy zmarniał i wart jest litości. Litość ta nie poniża bohaterów Czechowa, nie oni jej winni, a życiu obronić się nie mogli. Byli za prości, aby się poznać na podstępie, za dobrzy, aby nie tęsknić, za szlachetni, aby nie wierzyć. Bohaterowie »Wujaszka Wani« są piękni; to nie płaczliwe niedołęgi, lecz smutni ludzie.



HENRYK BERNSTEIN

»Złodziej« sztuka w trzech aktach.

Przez umiejętną wprawę doszedł Henryk Bernstein, bazwarunkowo jeden z najzręczniejszych dziś w teatrze francuskim autor dramatyczny, do tych znakomitych wyników, które mu pozwoliły owładnąć sceną do tego stopnia, że się nie da unieść żadnemu porywowi »ubocznemu«, który może miałby cechę twórczej szczerości, lecz byłby pośród kulis niezręczny; wobec skonstruowanego pomysłu, rozważonego ze wszystkich stron, wygładzonego z pilnością cyzelatora, zachowuje się Bernstein jak najbardziej wytrawny reżyser, oddalający się co chwila od rampy scenicznej, aby spojrzeć z oddalenia, czy gdzie niema luki lub czy gdzie niema wypukłości. Nieznana jest scenicznemu pisarzowi w stylu Henryka Bernsteina pisarska gorączka, która w zapędzie grzeszy ciężko i skazuje najlepszy często pomysł, doskonałe założenie na zagładę, nie umiejąc opanowaniem scenicznego żywiołu

utorować sobie drogi ku widowni, która ma dla wszelkich wybuchów temperamentu sympatyę, lecz, jako żywo, woli czuć podziw dla wirtuozostwa, ponad nieoszlifowane dyamenty przekłada przepysznie szlifowane brylanciki od Fouqueta. To jest ustęp z psychologii amfiteatru, który rzadko kto zdołał przekonać; łzy chyba muszą być naprawdę krwawe.

Henryk Bernstein i jemu podobni, produkujący na paryskim bruku, są wyrazem tej przerafinowanej kultury, która obrała sobie teatr za drogę nie do dusz ludzkich — któżby aż tak głęboko sięgał! — lecz do nerwowych centrów; jest to, rzec można, lubieżny proceder przetrawionych, spalonych sił z »barbarzyńskiego« okresu, beznamiętne imitowanie wybuchowego nieokiełznania, pozorowanie niezwykle umiejętne żywiołowych odruchów, wytrawne, do niepoznania do prawdy podobne przejęcie się bez przejęcia, żonglerskie igranie czemś, co nigdy prawdziwe nie było, a co tak przeraźliwie może uderzyć widza, jak byle która sytuacya u Camila Lemoniera.

Usystemizowanie w tym kierunku twórczości scenicznej, udoskonalanie coraz znakomitsze tej metody, doprowadziło do niebywałej maestryi pisarskiej, którą co dnia można oglądać w kilkudziesięciu teatrach paryskich ku zdumieniu ludzi, przybyłych z daleka, gdzie się jeszcze

wierzy w bajki i gdzie mają jeszcze sympatyczną właściwość stwarzania sobie iluzyi scenicznych.

Przeczulenie nerwowe, wykwintne pożądania schyłkowców, wyrosły jednakże ze zdrowego kiedyś podłoża, które pozostało na chwałę literatury; może pozować na Petroniusza Rzymianin, który ma marmury i etruskie wazy. Im dalej ku nam od siedliska pisarskich wirtuozów, grających na nerwach, tem tego mniej, tem więcej za to gorączkowych wysiłków, nieopanowanych i nieujętych, aby stworzyć to silne podłoże, na którem może kiedyś również urodzi się sybarytyzm, który nie wie, co począć ze zbytkiem kultury. Koniec świata jednak nie taki blizki i żaden seismograf w literaturze nie notuje trzęsienia ziemi i wulkanicznych erupcyi... Na razie dziwić się tylko można produktom obcym i trwać spokojnie w jako tako zdrowem »barbarzyństwie«, które niech czyni swoje, zanim pośród kolorowych nuansów zacznie się chylić ku zachodowi i nerwy napinać na lutni.

Wracając do Bernsteina od tych zbyt dalekich uwag, zauważyć należy, że autor »Złodzieja« zdaje się doskonale wiedzieć z czego wyrósł i przeciw przykazaniom karmiącej go kultury nie wykroczyłby nigdy, chociażby znalazł w sobie do tego siłę potrzebną; po co? To,

o pisze, naśladując mniej od niego zręcznych poprzedników, wywołuje entuzyazm i oblężenie kasy. Z tego więc kręgu pisarz taki nie wyjdzie nigdy, znalazł drogę, idzie nią coraz śmielej, z niewprawnego z początku rzemieślnika wyrósł cyzelator znakomity, pierwszej wody; jest to specyalizowanie się w pisarskiej gromadzie; niech inny operuje o krok dalej, na innem piętrze, albo w innej paryskiej dzielnicy, jeden drugiemu przeszkadzać nie będzie. Tych perfum, jakich na scenie używa Bernstein, nie użyje żaden inny pisarz sceniczny, jak jedna paryska kokota nie ubierze sukni, której krój znany jest drugiej; o tych samych magazynach konfekcyi damskiej, które w »Złodzieju« reklamuje Bernstein, nie będzie mówił Capus czy de Fleurs.

To jest prawdziwy żart; Bernstein ma zakreślone koło, z którego nie wychodzi; zna znakomicie jedną sferę i wśród niej operuje wytrawnie, wykwintnie, jak świetnie ułożony człowiek, znający wszelkie tej sfery tajniki. Autor »Bakarata« przepada tedy za margrabiami, którym świeci najwspanialszemi kandelabrami elektrycznemi, jeśli z Paryża wyjeżdża w sztuce to zawsze do własnego zamku, lubi perskie dywany i jedwabie, gra na wyścigach bardzo wysoko, a jeśli robi długi, to tylko na krocie. Jedną sferę obrawszy za pole działania, mógł się

w niej... wyspecyalizować i tak znakomicie o niej pisać, jak pisze.

A »Złodziej« jest ustępem kroniki skandalicznej tej sfery; sprawa jednakże nie przedstawiona banalnie w denerwującym tylko, przesadnym stylu eleganckiego reportera. Mając znakomitą wprawę w budowaniu scenicznego szkieletu, miał już Bernstein czas na pogłębienie historyi, na oddanie subtelnych objawów psychologicznych, co uczynił tak zajmująco, z takim... nie rozmachem, bo to do Bernsteina nie przystaje — ale z takiem ścisłem wyrachowaniem, że czuje się dla tego pisarskiego mistrzowstwa podziw. Nie ma w sztuce Bernsteina niczego zbytecznego, nie ma śladu frazeologii dyalogowej, którą się lubi bawić pisarz francuski, mający zapas bon mot'ów. Tak doskonale jeszcze się Bernstein nigdy nie streszczał i tak zajmującym nie był jeszcze nigdy, odrzuciwszy z wprawą doświadczonego pisarza wszelki balast nietylko słów, lecz i tych figur drugorzędnych, manekinów, służących każdej sztuce francuskiej do zaludnienia sceny, po to tylko, by taka figura powiedziała jeden dowcip, co ma być powolnem wypraszaniem sympatyi u widza dla sztuki. W ostatniej sztuce Bernsteina działa osób sześć i żadna z nich zbędna nie jest; są sceny, w której grają równocześnie wszystkie, pracując na jeden efekt, najlepszy.

To jest już zdobycz Bernsteina ze scenicznego doświadczenia, wykorzystanego umiejętnie.

Bohaterem sztuki jest kobieta, treścią motyw z kobiecej psychologii, który z góry miał zapewniony u widza nadzwyczajny interes. Kochająca do szaleństwa żona, obawia się tak bardzo tego, aby nie stracić miłości męża, że zdobywa się na zupełnie trywialne złodziejstwo, aby módz zyskać środki na zapłacenie tego, czem zdoła w oczach męża utrzymać w tem samem wciąż napięciu swój powab. Szlachetny dla niej cel uświęcił środki; w odniesieniu do tego motywu widz ma zdecydowane przekonanie; sentymentalny urok owiewa całą historyę, tak, że czułe niewiasty, patrzące na tragedyę tej miniaturowej Nory, podpisującej weksle, przeżywają gwałtowne, bodaj, czy nie łzawe wzruszenia.

W scenicznem przedstawieniu został motyw ten przeprowadzony znakomicie; połączenie go w fakturze z frapującą historyą naiwnej miłości dzieciaka, przyjmującego na siebie bohatersko winę, było dobrym pomysłem, nietylko ze względu na interes całej powieści, lecz i ze względu na psychologię bohaterki; rozwiązanie tego pomysłu podniosło urok całego jej postępowania, wybieliło bardziej jeszcze winę, która zyskała rozgrzeszenie widza już po doskonałym akcie drugim, będącym jednym, długim dyalogiem,

w którym jest kulminacyjna »spowiedź«, podkreśliło szlachetność postąpienia aż do... wybuchów entuzyazmu czułych dusz. Entuzyazm ten nie zauważył wprawdzie pod wrażeniem chwili, że historya z bohaterstwem młodzieńczem jest nie ukrywanym bynajmniej przez autora ciemnym punktem w szlachetnem postępowaniu kochającej żony; pokazał autor szczegół ten ze względu na ścisłość kobiecej psychologii, która tłómaczy sobie, że jej poświęceniu powinny służyć choćby największe poświęcenia innych i nie widzi, że poświęcenie to jest wymuszeniem i wykorzystaniem swej władzy nad zaślepieniem dzieciaka i to tem właśnie gorzej, że dzieciaka.

Sympatyczne rozwikłanie w ostatniej scenie trzeciego aktu, które widza przyprawi o wzruszenie i o ten właśnie entuzyazm pod adresem bohaterki, nie tłómaczy jednakże szlachetności jej postąpienia w akcie pierwszym. Tłómaczy to doskonale zaobserwowany inny szczegół z kobiecej psychologii: mało bohaterski lęk przed skandalem. Ten szczegół psychologiczny powoduje poświęcenie zakochanego młodzieńca, co znów zbyt łatwo przebaczył bohaterce złamany jego ojciec.

Całą tę historyę zbudował Bernstein z wprawą doskonałego pisarza; stopniował efekty nadzwyczajne. Akt pierwszy ma w sobie zapach sen-

sacyi; detektyw, kombinacye w stylu Conan Doyle'a, chwile denerwującego oczekiwania i uderzenie gromu: wyznanie. Widz przeżywa wrażenia, jakich się doznaje przy czytaniu kryminalnego romansu, opisującego kompromitujący wypadek w eleganckim świecie pod tytułem np. zbrodniarz arystokrata. Rzecz w każdym razie ciekawa; logiczne dowodzenia detektywa, niespodziewane odkrycie i t. d. — to robi na teatrze wrażenie, tembardziej, że wszystko opowiedziane pięknie i zajmująco. Udział biorą tylko nerwy, lecz autorowi o to szło jedynie; takich kilka dreszczów zapewnia sztuce powodzenie. Gdzieś pod koniec pierwszego aktu, grą twarzy ma aktorka, grająca bohaterkę sztuki, naprowadzić widza na ślady prawdziwe, tak, aby widz mógł natychmiast przeczuć w całej historyi sprawę większej wagi, niż wypadek złodziejstwa u lekkomyślnego chłopca.

Sprawę rozjaśnia akt drugi; rozjaśnianie to jednakże powoduje szczęśliwy dla autora, nieszczęśliwy dla bohaterki — przypadek. Gdyby mąż jej robił próby z otwieraniem zamków na innej szufladzie, nie właśnie na tej, w której ukrywała skradzione pieniądze, musiałby się Bernstein głęboko zamyślić nad wybrnięciem z sytuacyi; albo gdyby mąż znalazłszy portfel, nie był tak bardzo niedyskretny i nie szukał w nim, czego szukać nie powinien (na co mu

zresztą w sztuce... bardzo słusznie zwracają uwagę)? Od tego miejsca piętrzy się scena na scenie, coraz bardziej efektowna, coraz silniej targająca nerwami. Aby nie za wiele było na raz, autor postępuje ekonomicznie; znalazłszy pieniądze, mąż nie łączy ze sobą obu wypadków: jej kradzieży i bohaterstwa młodego człowieka, co się samo nasuwało, bo było nieodłączne. Najpierw załatwia sprawę jej postępku z kradzieżą, dopiero potem, zamknąwszy na chwilę oczy, przypomina sobie historyę młodzieńca i teraz dopiero oskarży żonę o zdradę.

Sztuce to bynajmniej nie szkodzi, owszem, pomaga w stopniowaniu efektów, a jest tylko przykładem, jak roztropnie i jak umiejętnie korzysta Bernstein z sytuacyi, aby ją za wszelką cenę uczynić zajmującą.

Taka zajmująca jest cała sztuka, grająca na nerwach od sceny pierwszej do ostatniej, tej, która wedle wypróbowanej metody, ma w sobie pogodę zakończenia wszystkiego dobrze i jest pchnięciem okna, aby dać drogę prądowi świeżego powietrza. Ta pogoda zakończenia jest równocześnie wypowiedzeniem przez autora swego zdania, tyczącego się moralnej strony całej sprawy; sankcyonowanie zbrodni w imię bezgranicznej miłości (to już było!) — jest ostatnim sposobem zdenerwowania widza przez zadanie mu pytania, nad którem będzie się męczył w re

stauracyi po premierze, a może nawet... jeszcze w domu.

Znakomicie Bernstein zna publiczność i nie pozwolił osłabnąć napięciu jej uwagi ani na krótką chwilę. To jest tajemnica Conan Doyla i takich sprytnych pisarzy jak Bernstein. Napięciem tem wywołuje mieszaninę wrażeń, między któremi są silne, wywołane doskonałą obserwacyą, ale są i inne, nie tak zupełnie szlachetnej natury, co gorsza, nie mające ze sztuką piękną nic wspólnego, jak z nią niema nic wspólnego choćby genialnie pomyślany kryminalny romans...

»Bakarat«, sztuka w trzech aktach.

Gdyby publiczność słuchająca »Bakarata« była zgromadzeniem milionerów, mogłoby nie dojść do tragedyi jego zakończenia. Wzruszona przejściami drugiego aktu zebrałaby między sobą sześć kroć sto tysięcy franków, zapłaciłaby długi bohatera i nie byłoby tragedyi. Albowiem kapitałem zakładowym tej tragedyi jest wymie niona powyżej suma, procentem jest miłość, a funduszem żelaznym — śmierć. Do tego bardzo smutnego i rozpaczliwego zakończenia dla tego tylko dochodzi, ponieważ nie można wydostać na prędce sześciukroć; tragedya zawisła przeto od pomyślnego udania się pieniężnej tran sakcyi i autor wszystko robił, całą wysilił pomysłowość, aby pieniędzy nie można było dostać i aby do takiego, doskonałego scenicznie zakończenia przyjść musiało.

W tem wysilaniu pomysłowości cały, duży spryt autora. Kiedy się upewnił, że zakończenie

musi być tragiczne, reżyserował z pewną już siebie miną francuskiego pisarza wyborne w swoim stylu sceniczne sztuczki; zmuszał widza do współczucia, zakrył niem jak mgłą wszystkie bankowe transakcye, doskonale wmówił w widza niemożliwość innego wyjścia z sytuacyi i czemprędzej, korzystając z zamieszania, strzelił swemu bohaterowi w łeb — czemprędzej, bo mu już niesiono ocalenie.

I znowu: gdyby bohater sztuki zechciał ze dwie minuty dłużej spoglądać na swoją pracownię, zanim się udał do innego pokoju, aby popełnić samobójstwo; albo gdyby ci, którzy mu nieśli ocalenie zaczęli go szukać odrazu tam, gdzie był, a nie tam właśnie, gdzie go nie było, bohater musiałby żyć, sobie na pociechę, autorowi na smutek i znowu nie byłoby tragedyi.

Ta jednakże była potrzebna na ukoronowanie awanturniczego żywota Roberta de Chaceroy, »ostatniego potomka wielkiego i starego rodu, dziecka ludzi wielkiej fantazyi, ludzi, którzy chodzili w sławie i poszanowaniu, więc też życie nie imponuje im wcale...« Nic więc chyba dziwnego, że chciał on zaimponować życiu i przegrał cudzych sześćkroć. To jest jego malutka tragedya. Kochanka jego, a żona zidyociałego hrabiego, nie może dlań wydostać tych pieniędzy. I to jej malutka tragedya. A ileż dopiero trzeba było dodawać do tych miniaturowych

tragedyi, jak sprytnie trzeba było watować im chude członki, aby z tego coś urosło, co może wzruszyć czułe, na takie rzeczy zwykle bardzo czułe, audytoryum!

Gdyby nie zadziwiający doprawdy spryt Bernsteina, byłaby to historya chuda wielce, jakiś szkielet niewiadomo na jakie ciało, dramat czy komedyę, czy też... arystokratyczny melodramat. Lecz Bernstein umie pisać. Powyciągał z teatralnej rekwizytorni co tylko się dało: porzuconego kochanka, ziejącego jadem; zbydlęconego męża, który jednakże jest hrabią; parę rodziców, dorobkiewiczów, którym imponuje książę, choć od nich pożyczy; córkę wyrodną, którą trzeba od czasu do czasu próbować dusić; potomka wielkiego rodu, jednakże takiego, co potrafi ukraść cudze pieniądze; walkę wszystkich możliwych obowiązków, wszystkich razem i po dwa, parami. To wszystko rzucił na doskonale oświetlone tło, dał temu bogate dekoracye, kazał się poruszać w znakomitem tempie, chodzić cicho po perskich dywanach, jeździć głośno tylko automobilami, imponować życiu, umierać tylko od rewolwerowej kuli.

Czy może być dla widza co przyjemniejszego, mimo tragedyi, ale aplikowanej przezornie, aż na samym końcu? Były już takie rzeczy tyle właśnie razy, ile wynosi suma ukradzionych przez bohatera cudzych pieniędzy, ale tak zaj-

mująco zrobionej jeszcze nie było. To się przyznać musi.

Bo poza tem wszystkiem odwiecznem w sztuce, tak odwiecznem, jak schyłkowa głupkowatość hrabiego, mogącego tylko odróżnić jeszcze milionowy posag córki jakiegoś giełdowego faktora od niebieskokrwistej golizny, jak gadania bohatera o swoich przodkach i o ich kredycie u historyi, jest jedna w »Bakaracie« postać wybornie namalowana, od ręki, żywo, trafnie, tak, że choć stary dorobkiewicz Lebourg, (o którym mówię), jest nieodrodnym bratem dziesiątka tuzinów takich figur, których banknoty czuć mydłem, albo nieświeżym smalcem, jednak jest... prawie nowym, właściwie »z tych nowszych«; ci, głębiej pojęci, dokładniej badani, zaczęli się ukazywać na scenie częściej w czasach ostatnich.

Taki, jak Lebourg z »Bakarata« nie jest już tylko śmieszny, lecz wzbudza obrzydzenie, wstręt; prowokuje życie i widza. Taki prędzej zaimponować potrafi życiu, aniżeli potomek szlachetnych rodów, choć ten będzie twierdził, że jest przeciwnie; zaimponuje bezczelnem patrzeniem życiu w oczy, których nie zmruży, chyba, że interes tego wymaga. Coś jakby Lechat Oktawiusza Mirbeau'a, coś, jakby francuski krewny Topolskich u Perzyńskiego.

Ma w sobie chytrość zarozumiałego głupca; sposób jego dobywania tajemnicy imponuje spry-

tem. Pytając, nie żąda odpowiedzi, lecz stawia pytania w ten sposób krzyżowy, że z jednego ruchu przeczącego ręki, sam sobie najprawdziwszą ułoży odpowiedź. Przedziwnie zręczne wymuszenie, najpodlejsze pod słońcem.

Tym samym podłym sprytem przyswoił sobie etykę podręczną na codzienny użytek od tych, od których się uczył, że ryby nie jada się nożem. Przecież najwspanialszy »schyłkowiec«, półkrwi wprawdzie, przemawia przez niego, kiedy Lebourg roztrząsa karciane dzieje kochanka swojej córki: »gdyby jeszcze wygrywał, to możnaby mu wybaczyć, ale on przegrywa, stale przegrywa i płaci to, co przegrał...«

Kiedy z pomocą swej szubrawej indagacyi odkryje, że córka ma od trzech lat kochanka, woła: »więc to prawda?!« — ale przy dziwnym akompaniamencie uczuć, bo zarazem... z tryumfem i wściekłością. Tryumfuje, bo mu się udało sprytem odkryć, że córka ma kochanka, i smuciłby się, gdyby go nie miała, bo to znak, że spryt stracił, a ze wściekłością, bo będzie musiał płacić długi.

Nie koniec jeszcze. Lebourg obwieszcza »hańbę rodziny« swojej żonie w doskonały sposób: »nasza córka ma kochanka«, i poprawia z naciskiem: »twoja córka ma kochanka«. Bo, dlaczegóż w takim bankierskim domu brać fałszywy podpis na wekslu tylko na siebie? Lebourg jest

sumienny bankier, i zawsze bankier, nawet wtedy, kiedy filozofuje na temat bankructwa odziedziczonych ideałów u kochanka swojej córki. Ten »filozoficzny« ustęp jest naprawdę złotem w ustach tego bydlęcia, które trudno winić za to co robi i mówi, bo taki zawsze on był i innym być nie może.

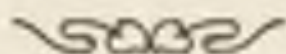
»Bo i cóż to jest śmierć? Coś, czego nie znamy, o czem najmniejszego nie mamy wyobrażenia. Cóż więc za szaleństwo mieniać dobrowolnie rzecz pewną, dla niepewnej, ważyć się na tak ryzykowny krok w przepaść?«

Kupować niepewne akcye? Żaden solidny bankier niema nic do czynienia z poezyą ani domem waryatów. Tak doskonale maluje się w tej chwili śmiertelny strach na jego twarzy, że znać, jak po niej pełza.

I dlatego ten Lebourg jest w sztuce Bernsteina autorem najlepszej bezwarunkowo sceny prawdziwej do drżenia, ohydnej do wstrętu. Kochanek jego córki oświadcza mu, że za chwil kilka palnie sobie w łeb. Lebourg błyskawicznie kombinuje: jeśli ten potomek szlachetnego rodu będzie żył, zrobi się skandal. Lebourg na lat kilka będzie odsunięty od towarzystwa i zapłaci sześćkroć sto tysięcy; jeśli się młodzian zastrzeli będzie córka konać długi czas z męki i bolu, czyli z dwojga złego, lepsze sześćkroć i ukoronowane towarzystwo. Więc Lebourg rozkłada-

jąc ręce na temat: niech się dzieje wola nieba, wysuwa się z pokoju, niby powoli, a bardzo prędko, aby się młodzian nie rozmyślił i nie zechciał przypadkiem przyjść do przekonania, że lepiej może będzie nie ważyć się na »ryzykowny krok w przepaść«.

Ta jedna scena robiłaby sztukę, gdyby sztuka niczego więcej nie miała w sobie, tak jak jedna właściwie scena, pointa »Interesu interesem« Mirbeau'a, czyni sztukę tę w swym rodzaju doskonałą. Lecz poza tą wyborną sceną ma »Bakarat« dobrą sceniczną robotę, zręczność w układaniu sytucyi, która zupełnie prosta i w założeniu naiwna, staje się wskutek tego ogromnie zajmująca.



HENRYK KISTEMAECKERS

»Instynkt«, sztuka w trzech aktach.

Jedynym autorem paryskim, który się może obawiać konkurencyi ze strony zdolnego Kistemaeckers'a, choć nie Francuza z urodzenia, jest zdolny bardzo — Henryk Bernstein; obaj zręczni, obaj mają powodzenie, obaj »robią« w tym samym towarze i na ten sam sposób, obaj wreszcie wywodzą się w prostej linii od Wiktoryna Sardou, którego Henryk Bernstein jest zmodernizowaną kopią, od którego Kistemaeckers nauczył się wszelkiego rodzaju efekciarstwa. Bo doprawdy, widząc »Instynkt«, uradowałby się Sardou — że nie poszedł jego siew na marne i że mistrzowska jego zręczność płodzi dalej, sztukę za sztuką, z których każda ma powodzenie.

Kistemaeckers nie ma jeszcze całkowitej, cyzelatorskiej wprawy w operowaniu tem wszystkiem, co się składa na teatr wedle recepty au-

tora »Naszych najserdeczniejszych«. Na zewnątrz wszystko to wprawdzie wygląda dobrze, snuje się szybko, maszynerya jest lśniąca, wewnątrz jednakże widać sznurkami powiązane tryby i kółka, domorosłym sposobem skonstruowane powikłania. To są ustępstwa z ambicyi dramatopisarskiej na rzecz scenicznego efektu; Kistemaeckers wszystko zrobi, aby efekt wywołać z pod ziemi, aby doprowadzić akcyę sztuki rozmaitymi manowcami na szczyt góry i udawać przed publicznością, że się cały ten sceniczny kram zrzuci za chwilę na złamanie karku w przepaść. Publiczność już zaczyna drżeć nerwowo, czego jednak nie powinien robić nikt doświadczony, bowiem w chwili karkołomnej zjawi się Anioł opiekuńczy, ze skrzydłami już haniebnie wytartemi: — teza moralna i wyratuje cały ten interes od krachu.

Przeto autor sądzi, jest zdania, jest przekonany. Widz nie sądzi, niema jeszcze zdania, nie jest jeszcze przekonany; zaczyna się wtedy mądra zabawa, oparta na bardzo przyjacielskim kompromisie. Autor powiada do widza: jeżeli ja powiem »tak« po raz pierwszy, może pan powiedzieć za swoje pieniądze »nie!« — jeśli powiem po raz drugi »tak!« może pan powiedzieć: »może tak, a może nie!« — jeśli jednak powiem »tak!« po raz trzeci, może pan mówić, co się panu podoba, bo ja bohatera tak czy tak

zastrzelę i ja mam racyę. Wobec tego widz jest przekonany.

W ten sam sposób dał się przekonać i »Instynktem« Kistemaeckers'a. Autor ogłosił publiczności twierdzenie swoje: że w każdym człowieku śpią dobre »instynkty«, które się zawsze objawią w chwili przełomowej i wezmą górę nad każdą z namiętności. Sztuka cała jest dowodem na tę tezę.

Słynny chirurg dowiaduje się, że żona go zdradza z jakimś młodym suchotnikiem, dla którego ona, nawiasem mówiąc, aby nie hańbić niewiasty, czuje tylko bezgraniczną litość i nic więcej. Kobieta zdenerwowana, przeczulona, wiecznie poirytowana tem wszystkiem, co ją otacza, garnie się do tego suchotnika, bo sądzi, że to dla niej promień słońca i t. d. — Jak zawsze... Chirurg obiecuje, że zabije kochanka żony.

— Nie zabijesz! — odpowiada mu brat jego, który się włóczy po scenie, jedynie po to, aby było z kim gadać.

— Zabiję jak psa!

— Nie zabijesz, gdyż w każdym człowieku jest dobry instynkt, który i t. d.

Kiedy się ta rozmowa toczy, młody suchotnik żegna się z żoną chirurga w jej pokoju, kilka kroków stąd. Trzeba tedy, aby był efekt, i aby chirurg znalazł kochanka u swojej żony;

w tym celu umówił się niezręcznie z autorem i zapomniał w pokoju żony... książki. (Sardou obrócił się w grobie!) Więc brat chirurga, aby mu nie pozwolić wejść do strasznego pokoju, powiada mu, że żona jego przed chwilą wyszła z domu wśród nocy — zapewne do kochanka. Chirurg wybiegł szybko jak medyk z piątego roku.

Tymczasem dzieją się rzeczy okropne; teatr aż się niepokoi, tyle się w tym domu w tej chwili odbywa tragedyi. Suchotniczy kochanek dostał przy pożegnaniu z żoną chirurga wybuchu krwi, a padając w omdlenie, roztłukł sobie czaszkę i kona. Bez chirurga uratować go nie można; więc kiedy ten wrócił, wyjaśnia się rzecz ciemna.

— On jest w moim pokoju i umiera — powiada żona.

Chirurg ani drgnął.

— Poczekam, niech umrze.

— Ależ tam człowiek umiera! Przecież psa się ratuje...

— To ty go tak kochasz? Niech kona...

— Nie kochałam go dotąd, ale teraz go kocham, ty... ty... rzeźniku.

Tak to oni sobie wymyślają nawzajem, a tamtego biedaka autor podtrzymuje za kulisami przez pół godziny przy życiu, aby mu naprawdę nie skonał przed końcem sztuki. Aż się uniósł

chirurg i pobiegł do rannego kochanka. Może dobić? Czy ja wiem! Ale za chwilę wraca krokiem uroczystym, zdejmuje powoli mankiety i powiada do żony:

— Idź obudź służbę, czeka nas ciężka praca!...

»Instynkt« szlachetny zwyciężył i mąż, powodowany nim, uratuje kochanka swojej żony.

Przyznaję tej sytuacyi końcowej wielką siłę dramatyczną; jest ona naprawdę piękna w swej niesamowitości, bez uwagi na to wszystko, co ją niezręcznego poprzedziło. Poprzedziły ją efekty sceniczne, gromadzone gwałtem, bez liczenia się z ich prawdopodobieństwem realnem. Zmierzanie do dowodu na postawioną tezę, jest w »Instynkcie« jazdą z przeszkodami. Szukanie książek, wybuchy krwi i rozbijanie czaszek, rzeczy wielce efektowne, ale wielce ponaciągane, rażą swoją przypadkowością nienaturalną. (»Całe szczęście, że chirurg w domu« — myślał Kistemaeckers).

Tak, lecz za wszelką cenę trzeba było ilustracyi plastycznej na dowód, że instynkt szlachetny istnieje: w sztuce Kistemaeckers'a jest ten instynkt indywiduum wprawdzie szlachetnem, lecz mocno ospałem. Trzeba było przeprowadzić z tym »instynktem« półgodzinną dyskusyę i przekonać go właściwie, że dla honoru tezy obudzić się powinien; trzeba było aż umierającego człowieka, aby go podniecić; trzeba

było aż obelgi bardzo dobitnej, aby sobie przetarł oczy. Słusznie tedy można rzec o tym instynkcie szlachetnym, że śpi gdzieś aż »na dnie serca«.

A zresztą skąd wiemy, czy w chirurgu, który ujrzał śmiertelnie rannego człowieka, obudził się instynkt szlachetny człowieka, czy instynkt »zawodowy« chirurga, o co jednakże zapytać można tylko nawiasowo...

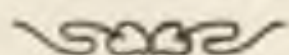
Widz jednakże musi odnieść wrażenie korzystne; imponuje mu ten poświęcający się bohatersko chirurg i w ten sposób przekonuje. Sytuacya ta działa bezpośrednio i silnie. Chociaż ten sam widz może mieć żal do autora, że dla obrony scenicznej, postawionego przez siebie twierdzenia, nie pozwolił się wyjaśnić rzeczom zasadniczym: czemu autor nie przekonał swojego chirurga, że ranny suchotnik nie jest kochankiem jego żony, gdyż tak było w istocie, o czem widz wie. A jeżeli nie mógł go przekonać, zaplątawszy chirurga tak bardzo w sieć podejrzeń, czemu w takim razie »instynkt« nie zaczął... funkcyonować odrazu i czemu nie popchnął chirurga do przebaczenia wszystkiego żonie, zamiast jej rzucać w twarz obelgę w stylu: »Ty ścierko!« —? Czemu ten »instynkt« musiał aż krew zobaczyć, aby się zdecydował na szlachetność?

Kistemaeckers'owi nie można jednakże zro-

bić jednego zarzutu, że nie umie pisać na scenę. Umie to robić wybornie. Do spółki z Francuzem Delardem napisał autor »Instynktu« sztukę nazwaną »Rywalka«, która dostała się nawet na scenę Komedyi Francuskiej.

W stosunku do »Instynktu« jest to rzecz wyborna, a napisana znakomicie. »Instynkt« jest również robiony zajmująco. Rzecz jest krótka, zręczna, rozgrywająca się szybko, tak, że nawet w tej szybkości akcyi — niezręczności, jakie są, zacierają się całkowicie.

Kistemaeckers ma też w sobie wiele subtelnego poczucia w traktowaniu duszy kobiecej; bohaterka »Instynktu« pociąga widza przepięknym rysunkiem duszy, wobec życia szczerością i jasnością.



FLERS I CAILLAVET

»Osiołkowi w żłoby dano« (L'âne de Buridan), komedya w trzech aktach.

Paryżowi, który wykazuje największą ilość rozwiedzionych małżeństw, zaimponowało wreszcie jedno małżeństwo, do przesady sobie wierne i nierozerwalne, wesoła spółka: Robert de Flers i Gaston Armand, dwojga imion de Caillavet.

Spółka niesłychanie sympatyczna, pogodna i roześmiana, popularna, lubiana i — robiąca w szybkiem tempie majątek. Oto jest pan de Flers: z wygiętym nosem zażywny jegomość, strojny straszliwym, czarnym malarskim krawatem, mąż z miną prawie że srogą, aby trudniej było poznać, że on ci to jest, który przed związkiem z Caillavetem pisał obłąkane farsy, krzykliwe, rozradowane i prawie, że — z sensem.

A druga jego połowa, miły pan de Caillavet zawsze błogo uśmiechnięty, figlarnie i łagodnie; ten się znów po to śmieje, żeby ukryć wrodzone sentymenty, bowiem ma na scenie do łez słabość. W każdej sztuce tej spółki można to

poznać natychmiast; ile razy groźny de Flers oszaleje i zacznie sypać dowcipy z rękawa, uganiać po scenie i ile razy już mu się uda biedną jakąś parę miłosną zbliżyć ku sobie tak, że aż kurtyna drżeć pocznie w oczekiwaniu frywolnej sensacyi, tyle razy łagodny Caillavet wyłazi z poza kulisy, jak anioł stróż (trochę na anioła jest za opasły), i zaczyna jęczeć na temat miłości, »która czuwa«, powie aforyzm o kobiecie, trochę scenę opróżni i wtedy zaczynają się śmiać obaj, bowiem obaj są dowcipni, tylko na inny sposób. Robią wrażenie dwóch pijaków, którzy na różne sposoby reagują na zawrót głowy: jeden, upiwszy się, aż wyje z radości, a drugi zalewa się łzami i ma skłonność do spowiedzi. Caillavet jest tym drugim. Ale nie ma nic weselszego, jak kiedy obaj, zataczając się od kulisy do kulisy, gadają rzeczy wesołe, a zawsze pogodne; bo czyż tacy dwaj, maryenbadzkiej struktury pisarze, mogą być zgryźliwi zgryźliwością ludzi chudych?

Dobrze im jest ze sobą bardzo; farsowy temperament de Flersa nadzwyczajnie sprytnie spekuluje na komedyopisarskim talencie Caillaveta, a ten wie dobrze, że spółka się na każdy sposób opłaci; zszywają tedy razem dwa te artykuły, tak bardzo zręcznie, że trudno dojrzeć szwu, nie pozna tego nikt, co pisał de Flers, a nad czem się czulił de Caillavet.

To, co napisze ta sympatyczna spółka, nazywa się zawsze »komedyą«, co wprawdzie nikomu nie szkodzi, ale gdyby każdą ich sztukę można nazwać »prawie komedyą«, byłoby także dobrze. Sztuki Flersa i Caillaveta mają zawsze ogromny wdzięk prawdziwej komedyi, mają lekką wytworność, znającą granice swobody, niefrasobliwą minę rzeczy wesołej, dowcip nieraz doskonały, rzadko kiepski, nigdy prawie płaski, lecz brak im doskonałego, całkowitego kształtu; to są często tylko prześlicznie robione sceny, dyalogowane fejletony, skrzące się i błyszczące, lekkie, szumiące i zgrabne, pełne świetnych powiedzeń, które kursują po każdej premierze Flersa i Caillaveta długi czas jako »aforyzmy«, zbyt lekkie, aby je wydrukować nawet w jednodniówce na cel dobroczynny, zbyt jednakże dowcipne, aby ich nie powtarzać. W dowcipie też i lekkości leży całe, wielkie powodzenie obu autorów; cała niemal francuska komedyowa twórczość dzisiejsza operuje mniej lub więcej zręcznie szablonem, jałowymi pomysłami, ogranymi do znudzenia — niczego innego nie robi Flers i Caillavet, którzy też na żaden sposób nie mają najmniejszej pretensyi do nieśmiertelności, ale mają prawo do zasłużonej popularności, więcej nawet niż bulwarowej, za sposób odmładzania starych rzeczy. Wiedzą obaj chyba dobrze o tem, że wszystko to już było, że »miłość czuwała«

nie raz i nie dwa razy, więc im tylko o to idzie, aby ta czuwająca miłość była przynajmniej zajmująca i aby nie miała srogiej miny prezesowej »międzynarodowego towarzystwa ochrony dziewcząt«. Z miną tedy niefrasobliwie wesołą traktują te sprawy; śmieją się i zmuszają do śmiechu, a że od czasu do czasu rozhukany Flers zapomni o tem, że miał pisać komedyę i wywróci kozła, zbyt silnie podmaluje bohaterce fizyognomię, albo w inny sposób przesadzi — niech mu będzie! I tak tego za komedyę nikt nie weźmie, tylko za farsę w lepszym stylu, zawsze wytworną i tem wyższą od całych wagonów fars paryskich, z głupia nudnych i po karawaniarsku wesołych, robiących wrażenie kiepsko fałszowanego szampana. Zresztą Caillavet z powodzeniem udaje takiego, co pisze tylko komedye i od czasu do czasu stworzy scenę wyborną, jasną i piękną.

Można bardzo polubić tę pisarską spółkę; nie potrzeba do tego zaraz aż zachwytów nad dwoma talentami, bo są od nich talenty większe, ale można ich polubić, jak dwóch causerów, nieszkodliwych a pożądanych, nigdy smutnych, nigdy fałszywie poważnych, a zawsze gładkich, wykwintnych, »dobrze skrojonych«. Jest się z góry pewnym, że kiedy mówią, mówią wytwornie, jeśli się śmieją, to nigdy bez przyczyny. A to jest ich zaletą największą, że nie mają wy-

górowanych wobec widza pretensyi. Chcesz się śmiać, śmiej się razem z nami, chcesz płakać, to nie płacz nad nami, lecz idź do Sary Bernhardt! Zresztą kto idzie do teatru Gymnase, gdzie grają »Osiołka Buridana« — aby płakać, ten zapewne zwaryował i niema z nim o czem gadać...

Bowiem »Osiołek Buridana« jest najweselszą komedyą Flersa i Caillaveta. »Miłość czuwa« jest komedyą wesołą, lecz są niewiasty, które przecież płaczą na widok tej sztuki, gdyż »cnotliwa zdrada« bohaterki jest zbyt wzruszająca. »Król« jest wesoły, ale zbyt się wdał w farsę. »Osiołek Buridana« jest wesoły naprawdę, pogodnie wesoły; to znów »prawie komedya« z fizis nieco karykaturalnie, na farsowy sposób wykrzywioną, rzecz wybitnie w stylu obu doskonałych pisarzy, zrobiona wybornie i z wprawą; znów ta sama co zawsze mieszanina z dwóch ingredyencyi: z sentymentu, który się wdał z żywym temperamentem dobrej paryskiej farsy; znów sytuacye niespodziane: oto de Flers rzuca dowcip za dowcipem i każe młodziutkiej panience włazić przez okno do kawalerskiego mieszkania, na co się po cichu oburzył dobrotliwy de Caillavet, więc położył panienkę po ojcowsku na twardej kanapie, otulił ją do snu i nakrył jakimś obrusem, ściągniętym ze stołu. Pan Gaston Armand de Caillavet musi być człowiekiem

zacnym, tylko ma pisarskiego wspólnika nicponia... To nie żart... Caillavet ujmuje widza sentymentem i gdyby sztuka miała jeszcze ze trzy akty, to kto wie, czyby w niektórych ustępach nie wzruszyła do łez indywidua czułe, a do bicia serca skłonne?

Ale pozatem historya jest wielce wesoła; bo któż się będzie martwił osiołkiem, któremu dano zbyt wiele jedzenia, osiołkiem, pochodzącym w prostej linii od słynnego osła, o którym mówił Buridan. Zacny ten doktor scholastyczny postawił pytanie: co uczyni osioł, głodny i spragniony, kiedy w równej odległości postawią koło niego wiązkę siana i kubeł wody? Czy Buridan tak powiedział, czy nie powiedział, mniejsza o to, czy miał to być problem *de la liberté d'indifference,* czy nie, równie mniejsza o to; wesoły ten osiołek wlazł w przysłowie, kolportowane przez Jowialskiego, komentowane nawet przez Bayle'a. Teraz go chwycił za uzdę poważniejszy Caillavet, a za ogon weselszy Flers i ciągną w dwie strony, śmiejąc się... Wszyscy się śmieją z nich, a jedyną poważną figurą w tej całej historyi jest — klasyczny osioł, patronujący komedyi, filozoficznie milczący jedyny filozof...

Osłem na rozstajnych drogach jest Jerzy Boullains: kocha się w dwóch kobietach i nie wie, którą wybrać, więc wybiera drugą, aby się okazać choć trochę mądrzejszym od swego kla-

sycznego protoplasty; oto jest cała opowieść komedyi. Lecz o opowieść tę chodziło jak najmniej; jest taka prosta i taka znana, że obaj autorowie zrezygnowali z zamiaru zajmowania widza fabułą, którą rozciągali z wysiłkiem jak oślą skórę, aby była większa, a że obaj są mocno zażywni i ludzie siłą męską obdarzeni, rozciągnęli ją aż zanadto, tak, że akt trzeci rozlazł się w nieskończoność, a drugi — jeszcze dalej. Ale na tej pustyni pyszniły się przepyszne oazy kapitalnych scen, tak wybornie zrobionych, że się podobne rzadko dziś spotyka: pełne świeżego humoru, jasności, dowcipu, werwy, pomysłów. Przyszedł mąż do kochanka swojej żony i — swojej kochanki.

— Mój kochany — rzecze — wybierz przynajmniej jedną, ale nie zabieraj mi obu!

— Z żadnym mężem tak się przyjemnie nie rozmawia, jak z panem — odpowiada mu przyjaciel.

W innej scenie podlotek, sądząc, że w ten sposób obudzi miłość młodego człowieka, udaje skandaliczną niewiastę i opowiada, że ma kochanka, któremu się oddała.

— Ha! — wyje młody człowiek — kto jest ten łotr?!

— Oto jego fotografia...

— Ale jego nazwisko! Nazwisko tego łotra!...

— Blériot... — rzecze podlotek, który tę fo-

tografię kupił w magazynie z podobiznami sławnych ludzi.

Potem długo, długo nic i znowu scena kapitalna; lecz wszędzie, w każdej scenie, najbłahszej nawet, aż się skrzy od dowcipnych powiedzeń, na których znać, że zostały rzucone bez wysiłku, nonszalancko, z łatwością, z jaką dowcipne powiedzenia rzuca tylko wygadany a bezczelny Francuz.

— Jakże tam z sercem? — pyta Boullains artystkę, uzupełniającą gażę gościnnymi występami w kawalerskich pokojach.

— Z sercem? Mam już bardzo piękną willę..

A potem dodaje sentencyonalnie:

— Ach, te dzisiejsze panny! Gdy pomyślę, że sama mogłam zostać panną...

Boullains jest o nią zazdrosny.

— Co takiego? — mówi była panna — jak wogóle można być zazdrosnym o takiego błazna, któremu się nawet opierać nie warto!

A kiedy ją potraktował nieco brutalnie, zakrzyczała w niej nieludzkim głosem sponiewierana miłość:

— Być tak traktowaną przez człowieka, który jest prawie jedynym kochankiem! Ha!

Trudno się też nie śmiać, kiedy »osiołek« wygłasza z filozoficzną miną głupkowate spostrzeżenie: »Oto były dwie figurki, a jedna się stłukła. Cóż zostało? Tylko jedna figurka«. —

»Mój drogi, człowiek szczęśliwy nie jest szczęśliwy, jeśli nie ma komu powiedzieć, że jest szczęśliwy«.

Bardzo słusznie. A potem Boullains oszalał na temat kobiecy i powiada głęboko: »kobieta to jest suknia, a suknia to jest kobieta!«

Ten niezbyt inteligentny bohater sztuki, wesoły chłopak, który jeśli wracał rano do domu, szedł po schodach tyłem, aby spotkawszy ojca mógł powiedzieć: »ja nie wracam, ja dopiero wychodzę« — jest niezmiernie sympatyczny; wszystkie figury ze sztuk Flersa i Caillaveta mają nieograniczony kredyt na sympatyę u widza, tak są naiwne i wesoło rozbrajające; więc się im potem przebacza nawet zbytnie gawędziarstwo, farsowe piruety i beznadziejne aforyzmy, bo mówią je tak dobrodusznie i tak w porę, że nic innego czynić nie wypada, jak tylko zaśmiać się również dobrodusznie; lecz zawsze pamiętać o tem należy, że się ma do czynienia ze sztuką bezpretensyonalną, bez chęci głębszego ujmowania sprawy, mającej jedynie zdrową wesołość na widoku i wykorzystującą do tego celu nawet doskonałe obserwacye, których w innych warunkach możnaby użyć za materyał wcale poważny. Na to jednakże obaj autorzy są za mało — poważni i nie lubią się trudzić zbytnio głębokim namysłem; od czasu do czasu wprawdzie któryś z nich przypomni sobie, że

dobrzeby było zrobić w jednej scenie czarny smutek, więc jakimś tam, jemu bliżej znanym sposobem, urządza doskonały napad łkania w dziewiczej piersi, albo smętnym głosem zaczyna opowiadać, jak to było, kiedy tam ktoś na śmiertelnem łożu leżał w czarnym tużurku, a ktoś inny przyszedł smutny i znalazł tylko sierotę siedmioletnią w czerni i t. d. Albo księżyc wlezie przez okno i oświeci dzieweczkę, cudnie śpiącą na kanapie i kwiaty dokoła niej. Ale mam wrażenie, że po napisaniu takiej sceny rzekł Flers do Caillaveta:

— Słuchaj-no, Caillavet, to jest zbyt grobowo!

— Więc powiedz dowcip, Flers...

I Flers mówi dowcip, który jest jak batystowa chustka do nosa i do oczu. Potem widz, przeżywszy chwilę bardzo sympatycznego wzruszenia, takiego ze starej komedyi, śmieje się tem serdeczniej i szczerzej; z wielkiej chmury urodzi się mały dowcip i wszystkim jest dobrze, bowiem »śmiech przez łzy« nie zawiódł jeszcze, jako żywo, nawet najgłupszego komedyopisarza, cóż dopiero takich majstrów, jak autorzy »Osiołka« — zawsze się bowiem znajdzie na przedstawieniu jakaś dobra ciocia, jakaś mama, która miała dużo dzieci i jakaś stara panna, któraby chciała mieć dużo dzieci. A to są rzeczy rozczulające, kiedy młoda panienka płacze z wiel-

kiej miłości, a on, ten osioł wycałowuje wypło wiałe mężatki.

W tem przeplataniu scen, w sposobie robienia tego przekładańca z »Traviaty« — »z cierni i kwiatów« — jest wielki spryt obu autorów, spryt, który się nigdy nie przeliczy i zawsze na oklask zarobi; to jest najpewniejsza z efektownych teatralnych sztuczek, tembardziej, że ma na usługi wytworny dowcip, może w chwili obecnej najlepszy na teatralnym rynku paryskim. Paryż też ma obecnie modną pasyę na temat sztuk autorów »Osiołka«; żadna halka z magazynów Lafayette nie była w ostatnich czasach tak modna, jak bon mot'y Flersa i Caillaveta; zdaje się także, że wiarołomne niewiasty paryskie stylizują swoje miłosne procedery wedle pomysłów tych miłych pisarzy, co jest szczytem powodzenia w teatrze na bulwarach.

»Miłość czuwa«, komedya w czterech aktach.

Pan Bóg pobłogosławił miłemu małżeństwu: i ta też komedya ma naiwny uśmiech i wygląda zachwycająco, aż miło patrzeć. Po rodzicach odziedziczyła równocześnie sentyment i pasyę.. do matchicha, co się doskonale składa, co sobie zupełnie nie przeszkadza i co ma ogromne powodzenie. I tak: ile razy komedya zaczyna podrygiwać i robić ruchy zgoła nieprzystojne i stanowczo za wesołe, Caillavet chwyta ją za sukienkę i pociąga znacząco, albo ją uszczypnie na znak, że w porządnem towarzystwie to nie wypada, że należy zachować pozory, że w salonie nie wolno się rozbierać wedle ogólnie przyjętego zwyczaju i że się takie historye robi, ale w »osobnym pokoju«. Wtedy komedya zaczyna być smutna i żałośliwa, miłość zaczyna czuwać wszystko się uspokaja, do budki suflera włazi teatralny anioł i siada na skrzydłach; przez chwilę jest na scenie atmosfera poważna, łzy pa-

dają jak groch i jest dobrze. To są najmilsze w komedyi chwile, powiedziałbym — dziewicze chwile, gdyby nie łobuzowski de Flers, który takiego dziewictwa nie uszanuje długo i za chwilę wiedzie je na bezdroża i farsa zaczyna szumieć na scenie jedwabną halką od Wortha, że aż anioł w budce suflera zakrywa oczy ręką i płacze.

Historya »czuwającej miłości«, która z mieczem płomiennym stoi na straży u pierwszej kulisy, jest jasna i prosta. Słucha się jej z miłą przyjemnością, z zadowoleniem, jakie się ma w słoneczny, bardzo jasny dzień; sztuka de Flersa i Caillaveta nie jest fabrykatem byle jakim; ma w sobie tyle uroku i jest tak pociągająca, że się ręce składają do oklasku. Dobre są takie sztuki, które są uscenizowanym romansem, znakomicie pisanym, zaczynającym się pogodnie i pogodnie zakończonym.

Gdyby opasły Tristan Bernard miał humor i wyborny dowcip obu autorów »Miłości«, on właśnie pisałby takie rzeczy, przez »pół drwiąco, przez pół seryo«, wykwintne, lekkie, nie nużące i zgrabne, mieszaninę z wesołych łez i farsowych tragedyi, które u słuchaczy budzą echa najweselsze, takie sztuki, które na pierwszy rzut oka robią wrażenie, jakby były świetną, wesołą parodyą sceniczną okropnych dramatów, pełnych krwi, łkań i jęku, zdrad i niewierności, satyrą na dramatyczne kolubryny, które strasznie dy-

mią po wystrzeleniu naboju z tezy. Wymęczeni blado-zielonemi widmami, gorączkowani nietragicznemi tragedyami traktujemy źle rzeczy pogodne, które jednakże niech się święcą, jeśli wszystkie będą tak zgrabnie robione jak komedya de Flersa i Caillaveta, która ma równocześnie tyle z jasnej komedyi, co i z trzpiotowskiej farsy, lecz uśmiech się przez nią przewija od początku do końca i to jest jej zaletą większą, niż się na pozór wydaje.

»Miłość« czuwa w sztuce de Flersa i Caillaveta nad tem, aby miłości nie stała się krzywda; w raptularzu scenicznym był już taki aforyzm o kobiecie, którą miłość prawdziwa ochroni przed dopuszczeniem się zdrady.

Bardzo piękny aforyzm. Któżby się podejmował niewdzięcznej pracy statystycznego zestawienia, ile razy w życiu aforyzm ten spełnił swoją rolę? Może się tak przecież raz gdzie wydarzyło? Kto wie! Są rzeczy na ziemi i w kobiecie, o których i t. d. Ale mniejsza o to, bo aforyzm jest piękny i górny, a kobiety na widowni głośnymi oklaskami powiedziały, że to prawda, a powiada znów inny aforyzm, że — mądry zawsze kobiecie ustąpi. Przypuśćmy więc z wrodzonej dobrotliwości, że ile razy żona zdradza męża, zawsze czuwa nad nią miłość i rzecz się kończy na niczem; chociaż apostołowie, którym kazano czuwać zasnęli, więc i miłość może

zasnąć i zbudzić się nie w porę, ale miłość w komedyi tej nie jest z tych i czuwa, jakby cierpiała na bezsenność.

Rzecz się dzieje w paradnym domu, w którym cnota czczona jest jak świętość, jak ta czcigodna babka rodu, która była kochanką aż króla! Atmosfera przesiąknięta zasadami, które nadgryzły już mole; zasadom powypadały zęby i nie są już takie groźne. Milieu narysowane bez przesady znakomicie. Stara, jak najstarszy fotel, margrabina obnosi swoją cnotę dookoła i gdacze:

— Pan jest historyk? Wybierasz zawsze tematy niemiłosiernie nudne...

— Czyżby?

— W dziejach Francyi są przecie ciekawsze rzeczy od historyi przepadłych kandydatów do pierwszego parlamentu... Są przecież kobiety.

— Myślałem o pracy nad historyą królowych-matek we Francyi!

— Ach! Kogóż obchodzą królowe we Francyi! I królów one nie obchodziły. Pomyśl lepiej o kochankach królewskich. Zaraz ci dam pomysł: jedna z naszych prababek, Edmunda Wiktorya była kochanką Ludwika XV.

— Aaa! Nie wiedziałem!...

— A tak! My jesteśmy, mój drogi, z bardzo dobrej rodziny.

Pani margrabina z otoczeniem jest kapitalna;

figura, która, zdaje się, nie szukała aż królów; splendor królewski w rodzinie uszlachcał powiewem tradycyi bodaj czy nie — stangretów. Jadowity babsztyl z orlim nosem, pudrowany zabytek, pyszna kreatura, matka rodu, z którego pochodzi bohaterka komedyi, sympatyczne dziewczątko, zakochane w mężu. Mąż miał przed ślubem legion kochanek, z jedną z nich całował się na chwilę przed zaręczynami. Po ślubie wszystko dobrze; na scenie całują się jak w gołębniku, w amfiteatrze coraz więcej westchnień, atmosfera ogrodowej altany w zaciszu, albo ustronnej kozetki za palmami w saloniku, kiedy wszyscy poszli do kolacyi. Wtem się robi ciemno jak przed burzą; sufler aż się dławi, tak mu się nie chce psuć małżeńskiego nastroju; pośród kobiet w parterze zaniepokojenie. Awantura! W miodzie miodowych miesięcy znalazło się żądło; wszystkie żony w teatrze patrzą podejrzliwie na mężów. Co to będzie, co to będzie?

Więc mąż miał kochankę? Była tu teraz, przed chwilą i on z nią poszedł? Polski autor powiedziałby w tem miejscu: niedoczekanie jego! — francuski nie klnie i obmyśla szatański plan. Biedna mężatka chodzi po scenie, widać przez dekoltaż jak w niej dusza łka i jak serce dygoce. Miła niewiasta strasznie się zemści; zrobiłeś mi na złość, powiada dziecko, więc ja sobie odmrożę uszy, aby tobie zrobić na złość.

Zdradziłeś mnie, powiada zawzięta żona, więc ja ciebie zdradzę!

Wśród pań w teatrze uśmiech tryumfu. Dobrze mu tak! — mówi szeptem moja sąsiadka — niech wie, że i kobieta ma swoją godność. (Ależ naturalnie! Bardzo słusznie...)

Zdrada znakomita; najlepszy ustęp w komedyi; biedactwo rozpisuje okólnik do wszystkich krewnych: »ponieważ mąż mnie zdradził, ja zdradzę go dziś wieczór o godzinie ósmej; z poważaniem i t. d...« Idzie teraz o wyszukanie tego szczęśliwego człowieka, który będzie tym trzecim, korzystającym z tego, że się dwóch bije. Ponieważ każda kobieta, uznająca tę metodę małżeńskiej walki za jedynie honorową, powinna mieć w zapasie takiego stracha na męża, przeto bohaterka wesołej tragedyi nie szuka długo. Jest w sztuce sympatyczna figura: melancholijny wielce historyk, skrzywiony jak historyczna data, kochał się i kocha się w zdradzonej niewieście, a zowie się Ernest. Ernest w francuskiej komedyi jest imieniem charakterystycznem, nasz Kalasanty albo coś takiego, w każdym razie nie Romeo. Niech więc będzie Ernest narzędziem zdrady; i oto biedaczysko Ernest odchodzi od zmysłów, kiedy dostaje list, który krzyczy na całe mieszkanie: »za chwilę będę u ciebie i będę twoją...«

W antrakcie, w którym biedna, zdradzona

niewiasta jedzie do uradowanego kochanka, jest sztuka de Flersa i Caillaveta — najpoważniejszą; ma w tej chwili ponurą minę. Zdrada! zdrada! Sąd nad niewiernym. Mąż zdradza w jednym końcu Paryża, żona w drugim, tylko, że mąż był z pewnością więcej ścisły i nie robił — komedyi; Ale kobieta ma lepszą duszę; i to wcale nie jest humbug, autorowie mówią o tem najwyraźniej. Prawdziwa miłość bowiem przyczepiła się z tyłu do automobilu i pojechała ze swoją panią na schadzkę.

Kapitalna scena; sympatyczny historyk przypodobany jest w tej chwili do koguta, który się napił — szampana; oblał się cały kolońską wodą i namawia ją do grzechu. Niewiasta ma straszny wzrok i rumieńce na twarzy.

— Jestem twoja!

— Żaklino moja, zdejm kapelusz!

— Rozumie się, zdejmę kapelusz. Straciłam już zupełnie wstyd... Dobrze tu jest u ciebie. — Biedaczysko historyk podniósł dumnie głowę; a »kochanka« dodaje: Zdaje mi się, jakbym była u mojej babki. — Biedaczysko historyk opuścił smutnie głowę.

— Żaklino, zdejm rękawiczki!

— Ależ naturalnie, że je zdejmę! Jak zdradzać, to zdradzać! Masz obie ręce, widzisz, że ci się oddaję.

— Tak, do pewnego stopnia...

— Jak to rozkosznie zdradzać męża... bo przecież ja go zdradzam...

W audytoryum zaniepokojenie; tylko tyle?... Wtem historyk obejmuje ją w pół i dostaje policzek. Miłość czuwała, a teraz bije... Zwycięstwo! Zwycięstwo! Autorowie odbierają gratulacye.

Zdradziwszy męża tak okropnie, wraca żona do domu i krzyczy, że popełniła zdradę; wszyscy przerażeni. Poczciwy ks. proboszcz nie wie, co z tym fantem zrobić; u nas, na wsi — powiada — namiętności regulują się wedle pór roku; w czasie sianokosów albo zbioru jabłek, trochę jest z tem źle, nawet bardzo źle, ale są przecież i sezony martwe, a tu? — Margrabina jest oburzona całym tym procederem i głośną zdradą; znakomite robi porównania: Dawniej bywało wiarołomstwo, ale cóż za porównanie! Był to najważniejszy dzień w życiu. Popełniano je z rozwagą, przygotowywano się do tego kroku jak do małżeństwa. Liczono się z opinią świata, towarzystwa i rozkoszowano się tajemniczością, nie goniono za skandalem. Na starość pozostawało jako słodkie wspomnienie. Naturalnie nie było to wszystko bez zarzutu, ale miało się za to tę pociechę, że nikt za nas nie cierpiał, a rachunek zdawało się tylko Bogu, istocie doskonałej, która wiele wyrozumie!...

Historya wesoło się kończy. Na wiadomość,

że żona »zdradziła« go z poczciwym historykiem, machnął mąż ręką wesoło i z niedowierzaniem, co srodze obeszło biedaka, który powróci do nieszczęśliwie kochającej go nauczycielki muzyki, tak nieszczęśliwej ze swoją miłością, że do tej chwili jeszcze czuję łzę w lewem oku. Zakończony hymn na cześć czuwającej miłości, »co w jeden wieniec, co w jeden wieniec splata, ciernie z kwiatami, z kwiatami wraz«, jak śpiewa zażywnie zazwyczaj wyglądająca Violetta z »Traviaty«.



LUDWIK BERNIÈRE

»Zabiegi o męża«, komedya w trzech aktach.

Sztuka ta jest w najwyższym stopniu nieciekawa, a jednak bardzo... ciekawa: nieciekawa, bo nic w niej niema nadzwyczajnego, ciekawa zaś ze względu na jej autora. Sztuka jego nazwaną została po polsku »Zabiegami o męża«, może dlatego tylko, że ją tłómaczyła kobieta, dla której taki dobry tytuł ma więcej uroku, niż tytuł właściwy, który zapewne jest dumą autora z powodów, o których niżej. Sztuka ta, poczciwa wielce, zowie się w oryginale: »Papillon, czyli Lyończyk prawy«, a napisał ją L. Bernière, samouk sprytny, z zawodu kamieniarz, tak samo, jak bohater jego sztuki. I dlatego tylko ciekawą być może naiwna, gruba a poczciwa robota »Zabiegów o męża«.

Jeśli się wie o tym biograficznym szczególe autora, słuchać się musi sztuki jego bez ironicznego uśmiechu, owszem z dobrotliwą pobłażliwością.

Zupełnie... stylowy jest pan Bernière, który najpierw ociosał kamienny głaz, otarł pot z czoła, a potem z miną członka Francuskiej Akademii zasiadł przy stole, aby spracowaną ręką wyciosać dyalog. Wdzięczny ten obrazek musi być tylko o tyle nieprawdziwy, że ten »kamieniarz prawy«, piszący komedye, nie ociera potu z czoła i zapewne niema spracowanej tragicznie dłoni, bo podobno jest bogaty. Historya jednak nic wskutek tego nie traci na romantyczności... Owszem, owszem...

Zacny ten pan Bernière opowiada tedy następującą historyę:

Był sobie kamieniarz, p. Papillon, lekko się wprawdzie nazywający, lecz człowiek solidny, za co go Pan Bóg sowicie nagrodził, bo mu dał spadek wartości tylko piętnastu milionów. (Proletaryusz p. Bernière chciał sobie użyć przynajmniej raz jeden w życiu!)

Przyjechał tedy solidny kamieniarz do wspaniałego swego zamku, w którym się zagnieździli nieprawni spadkobiercy. Szakale te, między którymi jest jeden margrabia, naturalnie, że zrujnowany, jedna margrabianka, zrujnowana tem samem, jeden prezydent sądu, naturalnie, że zrujnowany, jedna prezydentowa, haniebne indywiduum, jeden notaryusz, jeszcze haniebniejsze indywiduum. To piękne towarzystwo, widząc, że musi zwrócić piętnaście milionów prawemu

spadkobiercy, Papillonowi, zazgrzytało zębami i chce go uwikłać w sieć. Margrabianka usiłuje czynić zabiegi o rękę Papillona, zaś pani prezydentowa usiłuje go chwycić dla swojej córki, jednem słowem, »Lyończyk prawy«, mimo, że się nazywa Papillon, jest zwyczajnym baranem, z którego chcą ściagnąć złote runo.

Jednakże solidny kamieniarz jest chytry, jako wąż; przejrzał haniebne zamiary burżujów, więc sprowadził do zamku swoją kochankę, praczkę z zawodu, wielce go miłującą i dziecko, zrodzone z niej i solidnego kamieniarza. Awantura, przemowy patetyczne w stylu: »niech się panna stąd wynosi!« i t. d.

Ale Papillon rzekł:

— Ta panna jest moją kochanką, a ja się z nią ożenię. Żebyście zaś wiedzieli, że nie jestem byle kto, lecz prawy Lyończyk, dostaniecie wszyscy razem po równej części ze spadku!

Teatr uznał szlachetność czynu i nagrodził go oklaskiem, chociaż ten i ów nie dowierzał.

Poczciwość tej sztuki jest tak wielka, że aż rozczulająca; nie sposób też traktować jej inaczej, jak — poczciwie i nie żądać od niej więcej nad to, co dać mógł jej autor, człowiek, bądź co bądź, z dużym zasobem kultury, zbieranej na wszelkie sposoby, mozolnie i wytrwale. Sztuka ta robi wrażenie ogromnie miłe; czuje się, że autor chce się »wygadać« ze wszyst-

kiego, co wie i co czuje, więc mu się pozwala gadać bez upamiętania i pobłażliwie się słucha jego zapatrywań na kwestye, gorąco go obchodzące, zapatrywań na sprawę robotniczych syndykatów i t. d. Ceni się w sprawach tych święte jego przekonania, chciałoby się zaś głośnym oklaskiem wynagrodzić autorowi szczere, prawdziwe uniesienie, kiedy mówi o swoim zawodzie. »Prawy Lyończyk« mówiący o tem, jak jęczy i śpiewa głaz marmurowy, bity młotem, mówi z polotem poetyckim, nadzwyczaj pięknie.

Zresztą wszystko ujmuje w sztuce tej swą niesłychanie naiwną prostotą, wobec której jest się bezbronnym; pasya, z jaką zaznacza autor stosunek swojego zacnego bohatera do perfidnej burżuazyi, zacietrzewienie nieszkodliwe, z jakiem maluje ich wszystkich na czarno, są takie szczere, że się go za tę szczerość darzy sympatyą, mimo przesady, bynajmniej nie subtelnej. Bo i jakżeż nie miłować miłego tego kamieniarza, który prosi pana prezydenta, aby mu na przechowanie rzeczy w jego domu dał szafę, ale mocno zamykaną?

Ale »prawy Lyończyk« jest często o wiele dowcipniejszy.

Powiada »czarny charakter«, pani prezydentowa, do córki:

— Musisz wyjść za tego ordynarnego kamieniarza, bo cóż ty masz w kieszeni?

— Nie mam przy tej sukni kieszeni! — odpowiada córka.

Za taki niesłychanie wesoły dowcip powinno się każdego innego autora zastrzelić, ale w tej komedyi dowcip taki jest zupełnie na miejscu. Jest ich zresztą w sztuce tej bardzo wiele, niektóre zaś, prawie że naprawdę wesołe.

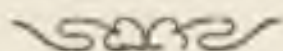
Ktoś się np. chwali swem urodzeniem i powiada:

— O, ja jestem również z doskonałej rodziny, w mojej rodzinie nikt nie pracował, bo wszyscy byli urzędnikami.

Zupełnie jakby sobie zakpił paryski demagog na zgromadzeniu w wielkim Hippodromie.

Autor »Zabiegów o męża« napatrzył się zapewne wielu sztuk i umiał zrobić jeszcze jedną, nie umiejąc pozacierać śladów. »Prawy Lyończyk« jest zbyt podobny do prawego Amerykanina z »Nitki jedwabiu« Sardou i do wielu takich, pomysły zaś takie, jak zabiegi o męża, choćby nim miał być lokaj, wzbogacony spadkiem, tłuką się po wszystkich paryskich kinematografach. Dużego sprytu autora i obserwacyjnego daru dowodzą rzeczy inne; w sztuce tej są figury, z pewnego punktu widzenia, kapitalne. Ta mama, która znakomicie podsuwa córkę wzbogaconemu kamieniarzowi, ta margrabianka, która się uczy na pamięć podręczników, traktujących o rodzajach kamieni, aby mu

się przypodobać, doskonały w swoim stylu notaryusz, frant i krętacz, dowodzą bystrej inteligencyi Bernier'a, który jest strasznym gadułą, nie umie sobie poradzić ze sceną, powtarza się, rozwleka, zrzędzi, ale jest — miły.



MELCHIOR LENGYEL

»Tajfun«, sztuka w czterech aktach.

Dobra rzecz jest węgierskie salami, mniej dobrą rzeczą jest węgierski dramat. W tem zdaniu, jakby z rozmówek Ollendorfa, jest jednakże straszliwa prawda; i gdyby jaki srogi tajfun wywiał z europejskiej literatury Molnara i Lengyela, dwie współczesne gwiazdy węgierskie, byłoby bardzo smutno, ale byłoby bardzo dobrze, mimo tego, że »Dyabła« grano w całej Europie, a »Tajfun« miał w samym Berlinie przedstawień coś dwieście, teraz zaś w czterech polskich teatrach będzie miał równocześnie powodzenie, zdaje się, wielkie.

Można sobie i słusznie, srodze pokpiwać z węgierskich współczesnych pisarzy dramatycznych, ale jedno im trzeba przyznać: niesłychany spryt. Żaden komiwojażer fałszywego tokaju, po wyrzuceniu go za drzwi, nie wraca tak zgrabnie oknem, jak Molnar albo autor sztuki »Tajfun«, którzy wyproszeni grzecznie z porzą

dnego literackiego zebrania, włażą do teatru tylnem wejściem, odwoławszy się do publiczności. Jeden jej za to pokaże dyabła z fioletową krawatką, albo nagą niewiastę, węgierską Monnę Vannę, drugi Japończyka, który dusi paryską kokotę.

Potem się śmieje w kułak, bo sztuka musi mieć powodzenie, czy kto tego chce, czy kto tego nie chce. Eljen! Eljen! Eljen!

Autor »Tajfunu« jest jeszcze bardziej sprytny, niż »dyabelski« Molnar; zrobił też sztukę zręczniej i sensacyjnością pobił go na głowę. Teatr drży, trwoży się i lęka; serca wyją z emocyi; włosy podnoszą się zwolna w górę; groza zawisła nad teatrem i płacze, jak Adwentowicz w czwartym akcie. Publiczność jest poruszona i wierci się niespokojnie na fotelach. To jest znak nieomylny: sztuka ma ogromne powodzenie, większe niż »Urzędowa żona«, większe nawet niż »Madame Sans Gêne«.

Takich emocyi dawno już nie było w teatrze; doprawdy, że Sardou wygląda ze swą Florą Toscą wobec tych węgierskich potworności, jak partacz, który tylko drażni, a nie poruszy aż do histeryi. Zdaje się, że teatry nawiedził tajfun potworności; w czasie panowania kinematografu i »Luna Parku«, starają się pisać autorzy dramatyczni krwią, zamiast atramentem, bo cóż za emocye da atrament? We Włoszech

Sem Benelli napisał sztukę, na której widok robi się zimno; »Grand Guignol« paryski kraje wciąż jeszcze na swej scence ludzi żywcem na kawałki, wszędzie tańczą »Vampyr-Tanz«, w którym straszliwa niewiasta przegryza jakiemuś młodzieńcowi na scenie gardło i pije jego krew jak Veuve Cliquot z żółtą etykietą — czemuż sobie sympatyczny Japończyk, rodem z Debreczyna, nie ma pozwolić na zaduszenie jednej kokoty i czemu niema potem zemrzeć na scenie wśród cholerycznych drgawek? Słusznie! Niech sobie dusi i niech sobie umiera. Wolno w kinematografie, wolno i na scenie, tembardziej, że się to wszystkim bardzo podoba, bo powtarzam, że »Tajfun« będzie miał ogromne powodzenie.

Autor wszystko uczynił, aby je sobie zapewnić i w istocie, trudno pod tym względem o większą pomysłowość; starał się wszystkiemi siłami o »sensacyjność« sztuki, o sensacyjność w stylu powieści kryminalnych. Lepszej historyi nie wymyśliłby ani Maurice Leblanc, ani Fergus Hume (ten »robi w mumiach«), ani Conan Doyle (ten obcina tylko uszy w ostatnich czasach, morduje mniej), ani Filip Oppenheim (ten zabija tylko z rewolweru i rozbija automobile w skrytobójczych zamiarach). Historya jest sensacyjna, sama przez się, przytem zaś sensacyjnem jest tło. Tło jest japońskie. Banzaj! — krzyknięto na parterze, — Eljen! — odgrzmiała ga-

lerya. Odbywają się tedy rzeczy straszne, bo jakżeż niema być rzeczy strasznych, kiedy się Węgier spotka z Japończykiem i zaczną wspominać swoich mongolskich krewnych?

Przedsmakiem całej historyi jest konspiracya, jakaś sprawa szpiegowska, jednem słowem tajemnica. Gromada Japończyków »działa« w Paryżu (w rzeczywistości grają w bilard przy bulwarze St. Denis). Głową ich jest bohater sztuki, mądry, wspaniały, przebiegły i piękny, dr. Tokeramo, który ma »spełnić misyę«. Ale Europa się mści za wydzieranie jej cywilizacyi bez pracy, więc chytra, stara Europa równie starego używając sposobu, nasłała na syna słońca córę Koryntu, jeśli się już o obu stronach trzeba wyrazić obrazowo. Paryska kokota uczyniła wyłom w stalowej woli Japończyka i przemieniła go w Adwentowicza. W chwili rozdrażnienia, dr. Tokeramo, już dekadent, zadusił paryską kokotę. Mojem zdaniem uczynił to bardzo słusznie i przynajmniej w ten sposób ukarał ją za przywłaszczenie sobie w odpowiedniej przeróbce pomysłu Lavedana z »Markiza Prioli«, bo nikt inny, tylko ten tabetyczny markiz wpadł na pomysł zagrania miłosnej komedyi, aby potem omamioną niewiastę poniżyć i wyprosić za drzwi, co mniej więcej kokota z »Tajfunu« uczyniła z dr. Tokeramo.

Gromada Japończyków zebrała się po morderstwie i radzi.

Dr. Tokeramo jest im potrzebny, więc on za morderstwo odpowiadać nie może; winę musi przyjąć na siebie ktoś inny. W tej chwili wchodzi na scenę Bushidu, dusza Japonii i gra z powodzeniem. Wszyscy proszą o zaszczyt cierpienia; młody człowiek, którego mianowano w zastępstwie mordercą, czuje się szczęśliwym. Wiodą go przed sąd. Głośno i wyraźnie przyznaje się do czynu, lecz dr. Tokeramo, zawezwany jako świadek, w rozdrażnieniu przyznaje się również. Z zawikłania tego wychodzi autor zapomocą nadzwyczaj zręcznego pomysłu i wkońcu uwalnia dr. Tokeramo od wszelkich zarzutów. Tokeramo skończył swoją misyę, lecz wola jego i japoński spokój umarły. Ma halucynacye i jest rozdrażniony; podnieca się wspomnieniami, aż mu wreszcie sił zabrakło. Usiadł wreszcie w fotelu i umarł. Jeszcze bowiem żadna historya, na motywach japońskich oparta, nie skończyła się dobrze, ktoś umrzeć musi, aby był »styl«.

Ta mocno sensacyjna historya jest również mocno długa, a kinematograf i sensacyjna sztuka tego nie znoszą; powinni się w takich wypadkach mordować prędko i z wprawą, a nie gadać tyle przed śmiercią. Dr. Tokeramo, bohater sztuki, jest gadułą pierwszorzędnym, jego kochanka zaś gada jak ludowy poseł; to ją tylko tłómaczy, że jest Paryżanką, która gadać musi; reszta Japończyków gada również niesłychanie

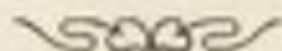
wiele i niesłychanie naiwnie o »zgniłej europejskiej kulturze«, o »tajfunie, co straszne poczynił szkody«, o »pięćdziesięciu milionach Japończyków«, o »wonnej herbacie« i innych japońskich delikatesach. Są to Japończycy operetkowi, mimo tego, że autor »Tajfunu« widocznie starannie przygotowywał się do pisania swojej sztuki i że wie ogromnie wiele ciekawych o nich rzeczy.

Mógł się był jednakże dla własnego dobra ograniczyć na pokazaniu w teatrze »nagiej duszy« japońskiej, zademonstrować gromadę japońską, działającą przebiegle i pomysłowo w obcem środowisku, zadziwić ich cnotami i t. d.; niepotrzebnie jednak rozwałkowywał historyę miłości dra Tokeramo, która autorowi była potrzebna tylko jako asumpt do tych ciekawych demonstracyi i niepotrzebnie demonstrował proces działania europejskiej »trucizny« na duszy swojego bohatera, który się zaraził cywilizacyą i miłością modern za dwieście franków miesięcznie. Zupełnie nie byliśmy ciekawi, jak umrze dr. Tokeramo i na jaką chorobę, i bylibyśmy mu chętnie pozwolili na powrót do Japonii, gdzieby mógł zostać prezydentem ministrów.

Za wiele sensacyi i za wiele aktów, za mało zaś scen, któreby nie miały na sobie marki naciągniętego efektu. Jedną z takich scen, bardzo miłą, jest ta scena, w której rzuceni na bruk paryski Japończycy, improwizują sobie ojczyznę,

wywołując jej wspomnienie śpiewem, kwiatami i barwnem kimonem. Jeśli cała sztuka jest dramatyczną operetką, ta scena jest sceną... operową.

Jeśli się chce słuchać sztuki Lengyela, a nie patrzeć na nią, staje się wtedy nużąca. Autor węgierski nie ma wprawy w pisaniu i mówić nie umie; przytem niezręcznie naśladuje. Zna widocznie dobrze Paryż i francuski teatr, chciał więc na francuską modłę »urozmaicać« akcyę i przeplatać widok krwi widokiem sztucznych ogni; aplikacye te stały się w ręku Lengyela banalnemi. Ile razy chce rozjaśnić scenę, wtedy płodzi dowcip ciężki jak tokaj, albo wstawia w »tragedyę« intermezzo tak szalenie wesołe, że się mimowoli szuka rewolweru.



Z. JEKELESOWA I R. STRAUSS

»Igraszki Jej Ekscelencyi«, komedya w trzech aktach.

W pierwszym akcie »Igraszek Jej Ekscelencyi« wybucha z głośnym hukiem bomba; powinno to być poczytane za uczciwość autorów, że już w pierwszym akcie dają do zrozumienia, z czem będziemy mieli do czynienia. Zapach dynamitu unosi się nad sceną niemal aż do końca, w którym za to czuć najwyraźniej perfumy, wybitnie francuskie i to nawet niepośledniego gatunku. Wiedzieć nie można, który z autorów pisał sceny ostatnie; z rewerencyi domyślamy się, że je tworzyła kobieta; sceny ostatnie komedyi, jeśli nie dowodzą talentu, dowodzą znakomitego obznajomienia się ze współczesnem komedyopisarstwem francuskiem; sam, wyraźnie sam Bernstein nie zrobiłby ich efektowniej. Dla zakończenia sztuki musimy jej wysłuchać całej; dowodzi to wprawdzie wielkiego sprytu autorów, ale zresztą pod tym względem każdy pisarz sceniczny jest dziś mądrzejszy od

owego gospodarza z Kany galilejskiej, który podłe wina na koniec chował. W czasach posuchy i jałowości robi się już z trzech dowcipów farsę a z jednej sceny komedyę, trudno przeto odrazu wygrywać atuty. Dlatego też »Jej Ekscelencya«, niewiasta wielce sprytna »igra« sobie przez trzy akty, tak tylko, *pour passer le temps,* do godziny dziewiątej, bo nie wypada, aby się sztuka kończyła przed dziesiątą; potem gra już wielce forsownie i wszyscy są zadowoleni. Nie było żadnych nadzwyczajności — no tak, ale ostatnia scena... Wszystko to już było — no tak... ale ta »ostatnia« scena. »Melodramat z psychologią« — no tak, ale przecież ta ostatnia scena...

Można być oberwańcem, ale trzeba mieć piękny krawat, bo często krawat ocali opinię, tem więcej, jeśli sympatye są gotowe w powietrzu.

A sztuka ta miała wśród publiczności dziwną sympatyę; smutne opowieści o jej młodziutkiej autorce zrobiły swoje. Jednakże i bez tych opowieści możnaby mieć sympatyę do tej sztuki, przez pół naiwnej, przez pół zręcznej, przez pół naciągniętej i szczerej przez pół. Naiwne rozważanie wielkich spraw, pensyonarskie, pełne szczerego entuzyazmu odnoszenie się do krwawych tragedyi, ma swój nieszkodliwy urok; a zaraz potem zastanawia zręczne operowanie czemś takiem, co jest zdaleka, przez lupę podobne do psychologicznych zagadnień, a co w rze-

czywistości jest komunałem z literackiego podręcznika na temat niewieścich niekonsekwencyi, co w istocie jest tem, co służy za codzienny motyw francuskiej komedyi.

O rzeczy takie łatwo, trudno i coraz trudniej o pomysłowe tło, na któremby można pokazać tę suknię z paryskiej pracowni, z Gymnase czy z teatru pani Rejane.

Autor i autorka »Igraszek Jej Ekscelencyi« wybrali wśród tysiąca próbek — rewolucyę rosyjską. Jest to jeszcze towar, który popłaca. Pan Kampf zrobił taką rewolucyjną sztukę; grali mu ją na całym świecie, na samym Montparnasie coś czterysta razy, przetłómaczyli na chińskie, tylko w Polsce jej grać nie chcą, bo w Polsce rewolucya rosyjska to nie jest marcypan, ani inny taki egzotyczny artykuł, który w podziw wprawia wiedeńczyków.

Wszelakie sztuki na tem tle, są albo obliczone na gruby efekt i jeszcze grubszy interes, jak sztuka E. Czirikowa, albo jest to bomba taka jak sztuka, przerobiona z noweli Savage'a, albo też jest to naiwny melodramacik, jak »Igraszki Jej Ekscelencyi«. Całe szczęście, że w sztuce tej nie idzie wyłącznie o rewolucyę, tylko użyto jej jako »barwnego« tła do... prawie psychologicznych roztrząsań.

Rzecz się dzieje w wielkiem mieście rosyjskiem. Gubernator urządza przyjęcie, bo chociaż

to gubernator, bywał na przedstawieniach teatralnych i wie, że autor nie znalazłby innego sposobu zapoznania widzów z osobami sztuki, daje zazwyczaj na koszt jednej z tych osób przyjęcie w pierwszym akcie. Gubernator przyjmuje tedy gości, którzy mówią o niczem wprawdzie, ale czasem wesoło, starając się nawet o igraszki słów.

— Ci rewolucyoniści utrudniają memu mężowi życie — rzecze dama.

— Za to on im ułatwia śmierć, łaskawa pani — rzecze gentleman.

Bohaterka sztuki, »jej ekscelencya«, żona gubernatora, od najpierwszych słów zdradza się, że jest córką z lewej ręki któregoś z pisarzy francuskich, przytulona tylko przez wiedeńskich autorów. Jedną ma zaletę niesłychaną: w charakterze tym utrzymuje się do końca, nawet za cenę rozmaitych nieprawdopodobieństw; aby ją określić krótko, jest ona bardzo udatnie, od początku do końca — konsenkwentnie niekonsekwentna.

Jej ekscelencya »igra« ze wszystkiem. Mówi do jakiegoś rosyjskiego hrabiego bez zająknięcia:

— Chcesz pan zawrzeć ze mną *liaison?*

Ponieważ zwykle każdy hrabia na to się godzi, wybiera się do niego i w tym celu każe sobie przygotować jakiś tam stanik bez podszewki, czy coś takiego. W tej chwili wybucha

straszliwa bomba: Gubernatora rozerwało na dwoje! »Jej ekscelencya« wpada w spazm, po chwili jednak przypomina sobie bardzo zresztą zużyty efekt, który ma służyć do straszliwie ironicznego ukazania w całej nagości duszy niewieściej. Woła tedy, łkając:

— Biegnij do krawca! Już nie potrzeba stanika, każ zrobić dwie suknie z krepy.

Dowcip stary, jak rosyjska rewolucya.

Należy tedy stworzyć sytuacyę bardziej zajmującą. Wobec tego »Jej Ekscelencya« wytęża się na nową komedyancką igraszkę. Idzie do więzienia i rozmawia w cztery oczy z mordercą swego męża.

— Chcę o jedno tylko pana zapytać: dlaczego? dlaczego?

Młody dynamitard wygłasza w tem miejscu długie kazanie; gada rzeczy naiwne, frazesy i liryczne wiersze. Ujął tem wszystkiem tak bardzo jej ekscelencyę, że mu ona chce pomódz do ucieczki. Ponieważ jednakże dynamitardom nie wypada schodzić z piedestału, odrzuca jej ofiarę. Więc jej ekscelencya rozpocznie nową igraszkę; wybawia rewolucynistów z więzienia, wykrada dokumenty, przejmuje tajemnicę, jednem słowem robi na złość »Urzędowej żonie«. Boli ją jednakże to, że musi robić to tylko, co jej każą, a onaby chciała ujrzeć raz »centralny komitet« i działać sama.

Teraz kazali jej pomódz do zgładzenia — jej wymarzonego kochanka. Rewolucyoniści są to ludzie złośliwi i lubią bardzo teatralne efekty; zresztą są to ludzie bardzo łagodni i dla dobra komedyi robią z siebie nawet operetkowe figury. Dają jej plan i każą prowadzić kochanka na śmierć. Kochanek ten jest to w sztuce figura bardzo dobrze zrobiona, również wedle francuskiego żurnalu; trochę cynik, trochę człowiek przeżyty, »dobrotliwy filozof«, figura, potrzebna zawsze we francuskiej sztuce do robienia dobrych dowcipów.

Przyszedł policmajster i doniósł, że rewolucyoniści mają zamordować: generała, księcia i jego samego.

— Całą partyę whista wysadzą mi w powietrze — powiada »pogodny filozof«.

— Pana także mają zamordować, ale dopiero jutro.

— Więc czemu się pan już dzisiaj tak wzrusza?

Jej ekscelencya, widząc, że kochanka ostrzeżono, postanawia zamordować go sama; bardzo go poetycznie do tego przygotowuje.

— Pani wygląda jak Judyta.

— A zna pan historyę z Holofernesem? Pan będziesz Holofernesem.

I mierzy w niego z browninga.

Holofernes ani się ruszył, ani drgnął, co po

dziwem przejęło publiczność. Jej ekscelencya mierzy po raz drugi. On ani drgnął.

— Judyta nie używała rewolweru... — rzecze spokojnie.

Odwaga tego »pogodnego filozofa« stąd pochodzi, że jako człowiek z kulturą, wiedział dobrze, że jej ekscelencya nie strzeli, bo nie byłby to żaden efekt, że gdyby strzeliła, sztuka zakończyłaby się jak najpodlejszy melodramat, że całe trzy akty zostały napisane po to, aby przy końcu zrobić niespodziankę i nie strzelać, że wreszcie cała sensacya z »psychologią« na tem w tej sztuce polega.

Stwierdziwszy to, odebrał jej rewolwer i pojechał z nią razem do Monte Carlo.

A cała ta niespodzianka w końcowej scenie wyszła sztuce na zdrowie; scena ta, dobrze zrobiona a jeszcze świetniej zagrana, ukoronowała słabiuchną sztukę, dorobioną do tej sceny — w sposób pomysłowy. Jej ekscelencya utrzymała się doskonale w charakterze; była od początku do końca kobietą, naturalnie, że nieprawdziwą, ale przecież prawdziwą kobietą z komedyi, noweli i powieści, potraktowaną jednakże dobrze, bo z dość subtelną ironią na komedyanctwo i »igraszki«.



HENNEQUIN I BILHAUD

»Najlepsza z kobiet«, komedya w trzech aktach.

Autor niezliczonej ilości fars, Hennequin, zrobił dowcip; więc się długo namyślał, czy założyć pismo humorystyczne, czy napisać powieść, czy komedyę. I napisał komedyę do spółki z takim samym jak on, wspaniałym twórcą, który myśli całe życie nad tem, coby wymyśleć, który śni całe życie o tem, aby paryski bulwar na jego temat oszalał i który jedno szczere ma życzenie: aby Flers i Caillavet skończyli śmiercią powolną a długo spodziewaną. Paryskie spółki pisarskie są to straszliwe zespoły; ludzie, których nic nie zmęczy, nawet napisanie czterech sztuk na rok; których nic nie zmoże, nawet widok własnych komedyi; których nic nie przyprawi o melancholię, nawet ich własny dowcip. Ze dwadzieścia takich spółek, grających na cztery ręce, trzęsie paryskim bulwarem; drugie dwadzieścia czeka na swoją kolej, aby przeżuć raz jeszcze to, co się tamtym przejadło; ci bulwarowi dostawcy są rasą niezniszczalną.

Fabryka »komedyi« funkcyonuje znakomicie; w Paryżu odbiorców nie zabraknie nigdy, więc się fabrykanci teatralni nie troszczą zbytnio o wartość fabrykatu, jednego tylko strzegąc pilnie, aby wykończenie jego było zawsze bez zarzutu, aby tandeta, choć tandeta, miała w sobie pozory cyzelatorskiej roboty. Najgłupsza też »komedya« z repertuaru bulwarowego teatrzyku, ma jedną zawsze zaletę: wykonanie wyborne. To umie każdy Francuz i dlatego potrafi przemycić swój towar daleko poza granice Paryża, jak Bon Marché przemyci sznurówkę, albo mydło, albo perfumy. Taki Hennequin czy Bilhaud, czy Mars, czy jak on się tam zowie, nie ma za centima talentu, ale któż się oprze wylizanemu subjektowi w modnym sklepie, mówiącemu po francusku i rozprawiającemu na temat »psychologiczny« podczas sprzedawania pary patentowanych szelek? Któż się oprze wygadanemu komiwojażerowi, »robiącemu« w perfumach? Ale wszyscy oni są tak wygadani, ubrani tak wytwornie, blagujący z takiem mistrzowstwem, że ktoś przetłómaczy czemprędzej »Najlepszą z kobiet«.

Gdyby Hennequin np. dostał w ręce byle pomysł któregokolwiek z lepszych pisarzy polskich, byłoby to arcydzieło, bo polski autor ma talent, tylko pisać nie umie i zaprzepaści najlepsze rzeczy w atramencie. A taki francuski fabrykant

aż wyje za pomysłem, nie ma go, a przecież nasypie widzowi piasku w oczy, zagada go, za krzyczy, podrażni i wygrywa najczęściej sprawę. Dwadzieścia razy skreśli scenę i dwadzieścia razy napisze ją na nowo; będzie się tłukł z jednym dowcipem po scenie trzy godziny i dziesięć razy go powtórzy, coraz na inny sposób; jakiś efekt sceniczny, który się sto razy widziało na scenie i który już wszystkim stoi kością w gardle, wypoleruje, odświeży i sprzeda; a nie benzyną czyści stare, przenoszone historye, tylko perfumą, taką z tańszych. Ugotuje stary kalosz, a wszyscy myślą, że to — bażant.

»Najlepsza z kobiet« to jest taka właśnie potrawa. Mdłości dostać można z tych fałszowanych słodyczy; nazywa się to wprawdzie »komedyą«, bo autorowie jej wykombinowali, bardzo logicznie, że jeżeli bohaterka płacze na scenie, to to już nie może być farsą i musi się nazywać jakoś dostojniej, ale to jest tylko zapłakana farsa. »Psychologiczna« farsa... Panie Hennequin, zastrzel pan za to pana Bilhaud'a, panie Bilhaud, zabij pan ciężkim dowcipem Hennequina!...

Czy jest na świecie coś bardziej nudnego, jak kiedy kokota udaje zacną niewiastę? Zaiste, niema... A farsa Hennequina i Bilhauda ma taką niemądrą manierę; a kiedy jej Bóg już wszystkie zmysły pomieszał, zaczyna łkać, tak strasznie łkać, że się w człowieku serce kraje. To

łka »dusza« tej farsy... To Hennequin ciął nożem tę duszę i zrobił cesarskie cięcie, przez brzuch, psychologiczne harakiri i dusza łka. A Hennequin ma w tej chwili minę profesora psychologii — w szkole dla policyantów, albo w szkole sług. Patrzy, patrzy, potem rękę skrwawioną podniósł w górę i powiada: »ta kobieta cierpi!« — »A, widzisz, że ona cierpi!«, — powiada jedna pani do drugiej pani w audytoryum.

Aż Hennequin odkrył nową prawdę i krzyczy: »kobieta lubi krańcowość, więc jeżeli jest głupia, to już jest wtedy strasznie głupia«. — Brawo! — krzyknęła w tem miejscu cała galerya, która bardzo lubi złote myśli, burzliwe posiedzenia Rady miejskiej i płacz na scenie.

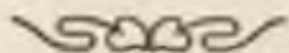
A »najlepsza z kobiet« bardzo się spłakała. Udawała filantropię, aby miała czas dla kochanka; mąż, naturalnie, był idyota, bo inaczej sztuka nie miałaby powodzenia u kobiet. Ale »najlepszej z kobiet« jej dobre serce wyszło na złe, pocieszała wszystkich, więc i dziewczątko, które się zakochało w jej kochanku, przyszło do niej także po pociechę. Proszę sobie wyobrazić tragiczniejszą sytuacyę. Więc biedna kobieta chwyciła się jedną ręką za głowę, drugą zasię przyłożyła do sznurówki, w miejscu, gdzie kobieta nieraz ma serce i szeptała: »boli, och, jak bardzo boli!«

Potem powiedziała kochankowi: »mój drogi,

idź pan sobie do tej młodej dzieweczki i ożeń się z nią. Rozłączmy się, zanim nas rozłączy obopólna nuda — (pod koniec bowiem sztuka była bardzo nudna) — a ja będę miała wrażenie, że jestem mimo wszystko zwycięzcą!«

Prawda, jakie to niesłychanie nowe? Prawda, że nikt jeszcze dotąd nie widział zakochanej, stateczniejszej niewiasty, któraby zrobiła poświęcenie i oddała kochanka zakochanemu podlotkowi?... Aż się mdło robi...

Należałoby krócej załatwić się z tą »komedyą«; lecz pewne zobowiązania mieć się musi dla jej roboty. Historyę tę opowiedzieli ci dwaj Francuzi w sposób wykwintny. Bredzą, ale bardzo wytwornie; gadają stare głupstwa, ale bardzo zgrabnie. Umeblowali sobie bogato scenę, ściągnęli na nią kilka wspaniale ubranych niewiast, jak na raut i rozdali majątki swym figurom, aby te figury mogły sobie pogadać trochę w Trouville, trochę w Paryżu, a trochę w Nizzy. Nieduży zasób humoru porozdawali skrzętnie i sprytnie w aptekarskich dozach, każdej z figur z osobna, wielką miłością otoczywszy, jak na Francuzów przystało, »najlepszą z kobiet«.



KURT KRAATZ

»Zażarty automobilista«, krotochwila w trzech aktach.

Za taką sztukę powinny wszystkie fabryki automobilów płacić Kraatzowi procent od sprzedanych wozów. Kraatz to jest najlepszy komiwojażer od automobilów... Nie taki ordynarny komiwojażer głupio zachwalający; Kraatz ma taki automobil, wobec którego wóz Eliaszowy to całkiem podły wehikuł. Na takim automobilu dzieją się rzeczy niezwyczajne; zapach benzyny mąci bohaterom rozumy, wszyscy idyocieją do wymaganego przez autorów farsowych stopnia, kiedy się jest raz głuchym, raz ślepym, wedle scenicznej potrzeby.

Benzyna... *flat ubi vult.*

W zakończeniu genialny komiwojażerski spryt autora. Automobil firmy Kurt Kraatz — tłómaczy autor — jest to taki automobil, który nikomu nic złego nie zrobi. Mógł sobie taki zwaryowany Mirbeau pozwolić na kręcenie karku młodemu Lechatowi; mógł sobie wozić w auto-

mobilu eleganckich złodziei. To są ekstrawagancye francuskiej firmy. Nasz automobil jest spokojny, jak dziecko. Wjechał w stado waryatów, a wywiózł do ołtarza parę narzeczonych. Niech to kto inny pokaże!

I w istocie, trudno, żeby to kto inny pokazał. Czterdzieści Pegazów nie uciągnęłoby tego domu waryatów, który jest na scenie, a oto jeden automobil o sile 40 HP ciągnie to za sobą z łatwością. Wspaniały pochód: na przedzie warczący, wściekły, podskakujący (pierwej się mówiło »grzebiący nóżką«) — automobil. Bohater na siedzeniu, autor jako chauffeur. A za nimi, jak na kinematograficznym obrazku: odczyszczona benzyną teściowa, z tych dobrych, starych czasów, kiedy to jeszcze koni nie jedzono; stary kapitalista, także z tych dobrych czasów, kiedy jeszcze socyalistów nie było; poeta, który ma rentę — to już taki ze złotego wieku tego świata i z farsy; aktor, czarny charakter, wybielony także nieco z pomocą benzyny; cztery coś niewiasty, dwie służące przy końcu orszaku, jedna z dziecinnym wózkiem. A za tem wszystkiem smuga dymu i strasznie nieprzyjemna woń.

Wszystko to w piekielnej pogoni za sensem, w gonitwie na złamanie karku, podczas której automobil od czasu do czasu rzewnie zabeczy, na znak, że sensu jeszcze nie przejechano i nie połamano mu nóg.

W ten sposób przejechał ten »zażarty automobilista« wszystkie możliwe sceny, był w Berlinie, Monachium, w Wiedniu, poroztrącał widzów w dziesiątkach najrozmaitszych teatrów wpadł z przeraźliwem trąbieniem na spokojną scenę lwowską.

Boże, który czuwasz nad kręceniem karków wszystkich »zażartych automobilistów« — co też się nie działo w czasie tej uroczystości! Teatr pełny po brzegi, panie wąchają czyszczone benzyną rękawiczki dla wywołania nastroju... W powietrzu czuć benzynową śmierć, muzyka gra w tempie galopady marsza żałobnego ze względu na ziejący śmiercią i brzydkimi woniami tytuł.

Zaczyna się jazda na złamanie karku. »Automobil z chaufferem« — (zamiast zdechającego już »konia z rzędem«) — temu, kto dokładnie nakreśli drogę, którą pędziła ta cała banda z afisza za automobilem. A zresztą, coby to była za farsa, którejby treść można było opowiedzieć i żeby opowiadającego nie zapytano, czy drwi, czy o... szosę automobilową pyta?!

Dość, że ten bajeczny poeta, który ma rentę, (jedyny dowcip, który się Kraatzowi nie udał), chce się ożenić z siostrą jednej pani, zdradzanej przez męża, »zażartego automobilistę«. Ten sympatyczny człowiek zanieczyścił benzyną atmosferę domu wyjącego nieludzko aktora. Wszyscy razem mają jedną teściowę i jednego

teścia. Teściowa naturalnie nie ma duszy, ani serca, tylko smoczy język i zieje siarką. Teść jest trochę idyota, bo jeden mądry człowiek wszystkoby zepsuł autorowi. Wszystko już jest, tylko trzeba... dzieci. »Krokodyla daj mi luby...« Nieszczęsny poeta musi udowodnić, że nietylko Muzom płaci alimenty. I w tem miejscu beczy automobil najgłośniej.

Powiedział sobie wielce szanowny autor, Kurt Kraatz: Mój francuski kolega potrzebuje 300 dni na takie historye. Ale minęły czasy kulejących koni. Trzeba dziecka? Jedzie się automobilem do wyjącego aktora i zabiera się dziecko; zupełnie prosta historya.

Katastrofa tragedyi następuje przez eksplozyę rezerwoaru dowcipu i benzyny, nikt nie wie, czyje dziecko i aż dziw bierze, że autor nie udowodnił, że dziecko urodziło się... automobilowi itd. itd. Doskonale się kończy: automobil się uspokaja i nie warczy; teściowa się uspokaja i nie warczy; teść pozostaje idyotą, jakim był; poeta się żeni, bo jakoś w porządnej farsie inaczej nie wypada; »zażarty automobilista« trąbi na zakończenie jak wściekły, bo zdradzana żona zwiastuje mu całkiem niespodziewanie słodką tajemnicę... z łaski autora.

Co to może porządny automobil! Nietylko, że nikogo nie przejechano na złość »Fliegende Blätter«, ale z całej sprawy przybędzie do re-

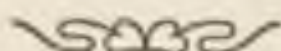
mizy tego świata nowy obywatel, o którym zaprawdę rzec będzie można, że... ssał benzynę z mlekiem matki. Krzywdy autor nie zrobił nikomu, dał pewne wskazówki, tyczące się niewykrytego aż dotąd stosunku rozwoju automolizmu do zwiększenia liczby ludności; jeszcze raz ujarzmił jeszcze jedną teściowę... *Herr Kraatz hat seine Schuld gethan...*

Farsa Kraatza jest sezonowa. Maluczko, a napisze farsę z łodzią podwodną, potem z maszyną do latania. Taki tylko na to czeka. A zresztą! — Wolno było Schillerowi wąchać zgniłe jabłka, powie sobie Kurt Kraatz, wolno mnie benzynę. — Pozatem jest to dowcipny człowiek i zręczny jak cyrkowy klaun. Kiedy już nie może wykrztusić dowcipu, daje komuś w twarz i już jest dowcip. Jest mimo to w farsie Kraatza mnóstwo dobrych dowcipów, niewiadomego miejsca urodzenia, bo tego wobec piekielnej jazdy zbadać nie można. Efekt niebywały. Publiczność jakby się benzyną upiła, szaleje zupełnie dosłownie. Teatr wygląda jak automobil w ruchu, ale taki, co to jest w doskonałym humorze, po przejechaniu dziesięciu najmniej psów po drodze. Co chwila oklaski, wrzawa, wywoływania; co chwila spada skądś nowa figura i nowa serya awantur; aktorów nie można było słyszeć mówiących, tak serdecznie objawiała publicz-

czność swą niebywałą radość na dźwięk beczącej trąby automobilu.

Doprawdy, pomysłowy reżyser, gdyby chciiał u publiczności polskiej zapewnić powodzemie »Rosmersholmu«, w takim razie powinien sprrawić Ibsenowi w polskim teatrze zamiast »biiałych koni Rosmersholmu» — »białe automobilœ«.

To jeszcze strasznie u nas działa.



SPIS RZECZY.







